FELIPE CUSSEN

Para una poética de la repetición

ganas de las [illegible] han atraído profun[illegible]nte los últimos años. Sus a[illegible]tenecen a distintas generacione[illegible]rovienen de países tan exóticos co[illegible]stados Unidos, Alemania, Armeni[illegible]Perú o Chile. Varios de ellos procede[illegible]de la literatura, mientras que otros s[illegible]itúan principalmente en el circuito d[illegible]s artes visuales y la música. Algun[illegible]án alineados de manera expl[illegible]movimientos como la esc[illegible]tual o conceptualismo[illegible]rgo de la la[illegible]

tecsed

Para una poética de la repetición

FELIPE CUSSEN

Para una poética de la repetición

tecsed

Directores de la col·lecció:
Irene Mira-Navarro (Universitat d'Alacant)
Mercè Picornell Belenguer (Universitat de les Illes Balears)

Consell editorial:
Joan Amer Fernàndez (Universitat de les Illes Balears)
Antoni Bernat Vistarini (Universitat de les Illes Balears)
Arturo Casas Vales (Universidade de Santiago)
Maria Àngels Francés (Universitat d'Alacant)
Cristina Guirao (Universitat de Múrcia)
Tatiana Hidalgo (Universitat d'Alacant)
Teresa López-Pellissa (Universidad de Alcalá)
Enrique Santos Unamuno (Universidad de Extremadura)
Joaquín Valdivielso Navarro (Universitat de les Illes Balears)

© del text: l'autor, 2025
© Universitat de les Illes Balears/Universitat d'Alacant, 2025
Primera edició: octubre de 2025

Edició: Edicions UIB. Cas Jai. Campus universitari
Cra. de Valldemossa, km 7.5 07122 Palma (Illes Balears)
https://edicions.uib.es

Publicacions de la Universitat d'Alacant
Carretera de Sant Vicent del Raspeig s/n
Sant Vicent del Raspeig (Alacant)
https://publicaciones.ua.es/ca

Disseny de col·lecció i maquetació: Susana Cardona

ISBN: 978-84-8384-543-1
ISBN: 978-84-9717-916-4
DOI: 10.22307/9788483845431/66/002

Aquesta obra està baix llicència Creative Commons Reconeixement -NoComercial 4.0 Internacional.

CC BY-NC.

Índice

1. Nota inicial **11**

2. Para una poética de la repetición **17**

3. *Samplings* musicales versus *samplings* literarios **33**

4. Tendencias conceptuales en la literatura latinoamericana **51**

5. Calidad o cantidad: la poesía concreta brasileña y la escritura conceptual **71**

6. Versos sueltos, lugares comunes, poemas encontrados **89**

7. De la fotocopia al PDF: Juan Luis Martínez y Tan Lin **101**

8. Escritura conceptual y catástrofe **121**

9. «La repetición es el nuevo principio creativo» (Gonzalo Millán)/ «I see repetition as a basic creative method» (Dirk Huelstrunk) **141**

10. Karl Holmqvist y Anne-James Chaton: la repetición como liberación **155**

11. La lectura de poesía como forma de aburrimiento: el caso de Tan Lin **171**

Al Foro de Escritores, la Orquesta de Poetas
y la mitad talentosa de Cussen & Luna

1
Nota inicial

La primera carrera que quise estudiar, cuando niño, fue computación. Poco después comencé a estudiar flauta dulce y conocí el repertorio medieval y renacentista. Al terminar el colegio sabía que quería seguir música pero también alguna otra carrera y opté por literatura, porque pensé que me dejaría tiempo suficiente para combinar ambas disciplinas. Si bien esta última fue la carrera que desarrollé más formalmente, durante todos esos años me esforcé por mantenerme en ambas veredas. De manera inevitable, tendí a establecer comparaciones: en clases de música citaba algo de literatura, en clases de literatura citaba algo de música, pero además se mezclaba el interés por composiciones antiguas con la poesía de las vanguardias y postvanguardias, al igual que la tradición europea con el contexto latinoamericano. Sólo después de un tiempo supe que esa imposibilidad de enfocarme, esa dispersión, podía englobarse y justificarse con mayor seriedad bajo el rótulo de «literatura comparada».

En ese mismo período comencé a desarrollar mis primeros proyectos literarios, en los que recurrentemente trabajaba con fragmentos propios y ajenos. Casi siempre lo hacía desde un computador, y podía jugar con la tipografía y la disposición gráfica. Tras mis estudios en Chile viajé a Barcelona a cursar mi doctorado y tuve la suerte de ampliar muchísimo mis escasos conocimientos de poesía experimental y establecer algunos contactos que hasta hoy continúan vigentes. Al volver a mi país, me integré a un grupo de poesía experimental inspirado en el Writers Forum de Bob Cobbing, el Foro de Escritores, y comencé a practicar la poesía sonora a través de sencillos programas de edición de audio. De

a poco volvía a interesarme, aunque de manera muy rudimentaria, por la programación. Conocí también a Ricardo Luna, con quien iniciamos un dúo de poesía y música en el que los roles inicialmente diferenciados se difuminaron cuando me di cuenta que era mucho más interesante apretar botones y mover perillas que leer poemas. Le pedí, entonces, que me enseñara el *software* Ableton Live, y empecé a trabajar el material vocal con una lógica más cercana a la de un productor de música electrónica. Justo entonces me integré a La Orquesta de Poetas, con otros tres amigos igualmente atraídos por estos cruces. En paralelo intentaba mantenerme atento a las novedades del dinámico circuito de poesía experimental y le prestaba mucha atención al auge de la escritura conceptual desde Estados Unidos, así como a las más frecuentes novedades de poesía sonora, especialmente desde Europa.

Éstas eran, más o menos, las condiciones en que me encontraba cuando en 2012 presenté una investigación que fue aceptada y que se desarrolló hasta 2016, bajo el título «Samples y loops en la poesía contemporánea», en la que pude combinar mis reflexiones y prácticas en torno a la poesía, la música y las tecnologías digitales. Este libro es uno de sus frutos, que espero complementar a futuro con otro dedicado a aquellos aspectos que surgieron desde mis propios procesos creativos. Bajo las lógicas de evaluación y productividad universitarias, estaba obligado a publicar estos avances como artículos en revistas académicas. El costo de esta decisión fue que sus potenciales aportes se diluyeran en su diseminación y dificultad de acceso. Por eso he querido reunirlos finalmente en un volumen, aunque quizás las piezas no encajen de manera exacta, para por lo menos subrayar algunas insistencias que me acompañaron durante ese período. No quise maquillarlos ni renovarlos artificialmente; sólo me limité a realizar algunas correcciones puntuales, y, cuando fue necesario, actualicé los *links* a las numerosas fuentes de internet que cito. Muchas páginas que consulté, sin embargo, están caídas, pero las mantuve en las bibliografías como un recordatorio de la fragilidad y volatilidad de estos recursos digitales.

Seleccioné aquellos textos que me parecieron más relevantes dentro de los que escribí durante esos años, y opté por organizarlos no de manera cronológica, sino temática. «Para una poética de la repetición» constituye el marco crítico de mi proyecto, a partir de la doble consideración de la repetición como apropiación y reiteración, e incluye varias obras y proble-

máticas que estudio más adelante, pero lo más importante es que ofrece la propuesta metodológica de estudiar ciertos fenómenos poéticos desde parámetros provenientes de la música electrónica («contextualización interdisciplinaria» como la llama Zurbrugg), para reconsiderar sus procesos y las expectativas que implica. Esta perspectiva se profundiza en «*Samplings* musicales versus *samplings* literarios», al comparar diversos modos de apropiación e incorporar la noción de «cita performativa» de Katz. Los tres capítulos siguientes implican una toma de posición respecto a la escritura conceptual popularizada en Estados Unidos para relacionarla, cuestionarla y complejizarla desde la poesía experimental latinoamericana, la poesía concreta brasileña y la antipoesía de Nicanor Parra. Intento demostrar, así, que este movimiento ha sido mucho más que una moda puntual, pero que también es necesario reconocer sus múltiples orígenes y reconsiderar críticamente su singularidad y novedad. De ese modo se entiende, entonces, el paralelo que propongo entre dos poetas que no tienen ninguna relación entre sí (el chileno Juan Luis Martínez y el norteamericano de origen chino Tan Lin) pero que recurren a la apropiación con una fuerte conciencia de las pérdidas materiales que implica. De un modo parecido, en «Escritura conceptual y catástrofe» indago en las potencialidades políticas de la apropiación, respecto a otros discursos más directos y emotivos, para dar cuenta de acontecimientos trágicos. La parte final de este volumen está destinada al uso de *loops* de palabras, tanto en su dimensión gráfica como sonora, incorporando sus tradiciones, sus tecnologías y sus distintos espacios de circulación (en libros, discos, instalaciones, lecturas, conciertos), que naturalmente tensionan nuestra disposición habitual para la recepción de un poema, ya sea para provocar una reiteración acumulativa de los sentidos, un ánimo cercano al baile o simplemente aburrimiento.

Como se podrá observar, a través de mi método insistentemente comparativo, estableceré parejas de elementos diversos, ya sea entre distintas artes (poesía y música), soportes (análogo y digital), materialidades (visual y sonora), o distintos contextos culturales. Esta perspectiva busca, por cierto, identificar algunas tensiones recurrentes para detectar tanto sus coincidencias como diferencias y, en especial, para relativizar algunas posturas excesivamente tajantes. Otra característica que saltará a la vista es mi frecuente intención por desplazarme de un contexto, lengua o disciplina artística a otro. Esta tendencia obedece a mi natural deseo por alejarme de una tradición poética tan fuerte y autosuficiente

como la chilena, así como el interés por cuestionar una idea demasiado romántica de la lírica, muchas veces aislada de los desarrollos paralelos en otras artes. Confío en que estas provocaciones entre distintos campos puedan ayudar a comprender mejor las características de aquellas obras y valorar mejor sus efectos, a la vez que contribuyan a desactivar la rigidez de nuestras formas de recepción ante estas formas de creación siempre mutantes.

A pesar de que ya han pasado algunos años de la escritura de estos textos, no me he alejado de estos intereses. Posteriormente pude profundizar más en otros procedimientos como las restricciones o las instrucciones, y últimamente me he enfocado en el arte generativo y los posibles usos creativos de la Inteligencia Artificial. También el contexto, al menos desde Chile, ha cambiado. La apropiación, como forma de escritura, ha ganado mayor legitimidad, pues casi al mismo tiempo que en Estados Unidos se disolvía parcialmente la moda conceptual, en Latinoamérica acentuaba su vertiente política a través de la llamada poesía documental, que ya podría considerarse un subgénero bastante legitimado. También la poesía sonora ha dejado de ser vista como una rareza y son más frecuentes las ocasiones en que se combinan las declamaciones con las musicalizaciones y las improvisaciones. A ello se suma una mayor vinculación internacional entre sus diversos practicantes. En estos últimos años, de hecho, pude participar de dos proyectos colectivos que dan cuenta de este activo panorama. Junto a Riccardo Boglione coordinamos un dossier titulado «Derroteros y balances del conceptualismo literario» para la revista uruguaya *Tenso diagonal* (Boglione; Cussen (ed.), 2021), y junto a Martin Bakero organizamos, a comienzos de la pandemia, el ciclo «Language is à virus», en el que durante un año completo se reunieron a través de Zoom destacados poetas y artistas sonoros de distintos países (Bakero; Cussen; Robinson, 2023). Incluso tuve la suerte de ser invitado a participar en un congreso dedicado específicamente a la repetición: «Expanded Poetry: The Poetics and Politics of Repetition», organizado por Bruno Ministro en la Universidad de Porto en 2022.[1] Creo, entonces, que los asuntos que atiendo en este libro merecen ser

[1] También tuve noticia, posteriormente, de la realización del Congreso internacional «En bucle: procedimientos de repetición en la literatura contemporánea», organizado en 2021 por la Universidad Complutense de Madrid.

revisitados, porque apuntan a problemáticas aún vigentes y pueden ser útiles para conocer algunos referentes aún poco conocidos dentro de los estudios literarios y que todavía portan su carga provocativa. La posibilidad de que este libro sea publicado en la colección TECSED de Edicions UIB y Publicacions de la Universitat d'Alacant me alegra profundamente, porque confirma la necesidad y el provecho de pensar colectivamente la poesía experimental a través de redes internacionales.

Como ya señalé, el grueso de esta investigación se desarrolló en el marco del proyecto Fondecyt Regular #1131136 «Samples y loops en la poesía contemporánea» (2013-2016). La formulación y el desarrollo de este proyecto fueron realizados junto a Megumi Andrade Kobayashi y Ricardo Luna, a quienes agradezco profundamente por sus aportes, compromiso y entusiasmo durante todos estos años. También agradezco a los tesistas Rodrigo Gárate, Fernando Ortega, Federico Eisner, Francisco Álvarez, Gregory Schiodtz, Alejandra León y Mario Montano, y a los numerosos estudiantes, investigadores, escritores, músicos y artistas que participaron en los cursos, reuniones, charlas y performances durante esos años, que contribuyeron a ampliar y profundizar esta investigación, en especial a Carlos Soto Román, Martín Gubbins, Martin Bakero, Fernando Pérez Villalón, Alan Meller, Carlos Almonte, Gregorio Fontén, Carlos Cociña, Manuela Ossa, María Paz Lundin, Muriel Tagle, Camila Valdés, Francisca García, Macarena Urzúa, Jimena Castro, Paula Dittborn, Virginia Gutiérrez, Constanza Ceresa, Biviana Hernández, Carolina Gainza, Carolina Pizarro, Kurt Folch, Rafael Rubio, James Staig, Gerardo Figueroa, Christian Oyarzún, Rainer Krause, Juan Pablo Abalo, Ana María Estrada, Demian Schopf, Daniel Reyes León, María José Contreras, Andrea Wolf, Craig Dworkin, Claudia Kozak, Cathy Lane, Riccardo Boglione, Rob Fitterman, Tan Lin, Dirk Huelstrunk, Anne-James Chaton, Jörg Piringer, William Rowe, Zuzana Husárová, Lis Costa, JM Calleja, Dan Freeman, y a los equipos de Taller Bloc y la Bienal de Artes Mediales. Agradezco finalmente a Marcela Labraña, por leerme y escucharme durante todos estos años.

Valparaíso, 8 de febrero de 2024

Referencias

Boglione, R.; Cussen, F. (ed.), «Derroteros y balances del conceptualismo literario», *Tenso diagonal*, 12, julio-diciembre 2021: 9-262. <https://www.tensodiagonal.org/index.php/tensodiagonal/issue/view/28/26>, 2021.

Bakero, M; Cussen, F.; Robinson, R., «'Language is à virus': tendencias de la poesía sonora actual», *English Studies in Latin America*, 24, 1-18, 2023.

2
Para una poética de la repetición[2]

– La frase «Pop is dead», tomada de un titular sobre la muerte de Michael Jackson, retumbando como un bombo, mientras una voz mecánica recita los números y palabras de tickets, boletas y sobres.[3]
– Un disco compuesto por fragmentos vocales de artistas, políticos y empresarios, secuenciados rítmicamente, pero quebrados hasta la ininteligibilidad. Según su autor, se trata de sesenta minutos de puro lenguaje que no suena como lenguaje.[4]
– Una performance en la que todos los participantes se acercan al micrófono y dicen la palabra «Repetition», que se reitera indefinidamente hasta producir una experiencia casi chamanística, a juicio de algunos.[5]

---

[2] Presentado el 16 de mayo de 2013 en las Primeras Jornadas Internacionales «Literatura Comparada en las Américas: Itinerarios, pertenencia y diálogos» en la Universidad Adolfo Ibáñez, y el 14 de noviembre de 2013 en la Universidad Nacional Tres de Febrero, en Buenos Aires, y publicado en *Meridional*, 5, oct. 2015, 41-58.

[3] «Vendredi 26 Juin 2009 - Événement N°23», incluida en el disco *Événements 09* de Anne-James Chaton. Su página web es: <http://aj.chaton.free.fr>.

[4] *Vokál* de Jörg Piringer. En su página web hay una breve descripción de este disco, que además se puede descargar gratuitamente: <http://joerg.piringer.net/index.php?href=cds/vokal.xml&mtitle=projects>.

[5] «Repetition» de Dirk Huelstrunk, que tiene una versión individual grabada en estudio (incluida en el disco *Elements of Sound Poetry*) y varias versiones colectivas en vivo. Los *links* a dos de estos audios y un fragmento en video se encuentran en el número 7 de la revista Laboratorio: <http://www.revistalaboratorio.cl/2012/06/poesia-sonora-3/>. La página web de Dirk Huelstrunk es: <https://www.dirkhuelstrunk.de>.

– Dos paredes y un banco de un museo cubiertos completamente por fotocopias con bloques regulares de palabras que forman distintas estructuras reticulares.[6]
– 24 páginas de libros de bolsillo dobladas, fotografiadas y recortadas como cuadrados, o, quizás, como cuadros.[7]
– Una hoja de papel en blanco escaneada y copiada varias veces, con pies de página que dicen «Papel blanco en blanco», «Papel blanco donde probablemente se escriba algo» o «Papel blanco con imagen desaparecida».[8]
– La transcripción de la entrevista a un científico, de la que se dejan sólo sus respuestas, se alteran unas pocas palabras y al final se agrega la frase: «Las vibraciones en el aire son el amor».[9]
– Un listado de comentarios turísticos recopilados mediante el buscador Google, al colocar la frase: «[nombre del país] is great». Hay algunos países de los cuales nadie ha dicho «is great».[10]
– Todas las palabras de La Biblia en inglés ordenadas alfabéticamente mediante un *software*. A veces una misma palabra es reiterada por varias páginas. Se encontraron 313 signos de exclamación.[11]

---

6 Instalación «Untitled» (2012) de Karl Holmqvist, incluida en la exposición «Ecstatic Alphabets/Heaps of Language» en el Museum of Modern Art de Nueva York (más información sobre la exposición en este *link*: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/ 1214>). Estos textos son similares a los publicados en su libro *What's My Name?*

7 Dog Ear de Erica Baum. Algunas imágenes de este libro pueden verse en el sitio web de la editorial Ugly Duckling Presse: <https://uglyducklingpresse.org/publications/dog-ear/>.

8 Serie «Papel blanco», incluida en *Inventario* de Luis Alvarado. Otros pies de página remiten a Kandinsky, John Cage o Jorge Eduardo Eielson, entre otros. El libro completo está disponible en esta dirección: <http://es.scribd.com/doc/104026841/Inventario-Luis-Alvarado-2010>.

9 «Afecto 05», incluido en *Plagio del afecto* de Carlos Cociña. La referencia es una entrevista de Francisco Javier López a Rodolfo Llinás. El propio autor ha expuesto un powerpoint donde muestra las etapas de esta «operación de un código»: <http://www.revistalaboratorio.cl/2009/12/poesia-verbal/>. También existe una versión previa de este libro en línea: <http://www.poesiacero.cl/plagiodelafecto.html>.

10 *Your Country Is Great* de Ara Shirinyan. Una selección de este libro puede leerse en la revista *Triplecanopy*: <http://canopycanopycanopy.com/2/your_country_is_great>.

11 *The Bible (alphabetized)* de Rory Macbeth, de la que sólo se imprimieron 300 copias. En la antología *Against Expression* de Craig Dworkin y Kenneth Goldsmith se incluye el inicio de la serie de la letra «b». La aplicación de *software* está disponible aquí: <http://runme.org/project/+bibalph/>.

Éstas son algunas de las muchas obras que me han atraído profundamente durante los últimos años. Sus autores pertenecen a distintas generaciones, y provienen de países tan exóticos como Estados Unidos, Alemania, Armenia, Perú o Chile. Varios de ellos proceden de la literatura, mientras que otros se sitúan principalmente en el circuito de las artes visuales y la música. Algunos están alineados de manera explícita con movimientos como la escritura conceptual o conceptualismo, y otros se hacen cargo de la larga tradición de la poesía sonora. Pero me imagino que todos tienen algo en común: más de alguna vez habrán tenido que escuchar la frase «esto no es poesía».

Yo no sé si esto es o no es poesía. Pero sí noto que estos trabajos corresponden a la aplicación estricta de al menos uno de los siguientes procedimientos: la apropiación de material lingüístico extraído de otras fuentes o la reiteración de uno o varios de sus elementos a nivel gráfico o sonoro. Propongo englobar ambos procedimientos bajo una matriz común: la repetición.[12] La primera definición que da el Diccionario de la Real Academia Española es «Acción y efecto de repetir o repetirse». Aplicándola a estos casos, se podrían distinguir como la repetición de lo ajeno (apropiación) o de lo propio (reiteración).

Estas dos formas de repetición tienen una larga historia literaria. En cuanto a la apropiación, podemos comenzar desde la poesía latina, con el centón (poema compuesto exclusivamente por versos de otros poemas) hasta llegar a las vanguardias y neovanguardias, con técnicas como el *cut-up* desarrollado por Brion Gysin y William Burroughs, los *Found Poems* de Bern Porter, y prácticas muy cercanas al plagio, como «Yo me sé tres poemas de memoria», en que Nicanor Parra se limita a transcribir de manera casi exacta tres conocidos poemas de la tradición chilena, omitiendo a sus autores. En todos estos ejemplos, como se

[12] Algunos críticos también han concebido de manera conjunta este tipo de recursos. Bice Mortara Garavelli, por ejemplo, señala que a veces «la iteración de palabras y estructuras pasa de ser una «figura de dicción' (hecho o artificio fónico, rítmico, léxico, sintáctico) a ser la reproducción de un discurso, de partes de otros textos: es alusión, cita, imitación y parodia» (2000: 214). Igualmente, en la reciente edición de *The Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics*, la entrada dedicada a «Repetition» considera los distintos niveles de repetición a nivel de fonemas (aliteración, rima), palabras (anáfora) o versos (refranes) y de significado (pleonasmo, sinonimia) pero también suma la «intertextual repetition (allusion or pastiche)» (Mazur, 2012: 1169).

observa, el material apropiado puede provenir de obras literarias o de textos de otra naturaleza.[13]

Respecto a la reiteración, es evidente que se trata de un procedimiento esencial en casi todo tipo de poemas, en especial en aquellos largos períodos de la historia en que su principal soporte ha sido musical u oral. Puede considerarse en distintos niveles (pies rítmicos, aliteraciones, rimas, etc.), pero hay casos en que el grado de reiteración es mucho mayor, como en poesías vinculadas al juego, en cantos rituales o en los mantras. También fue muy frecuente en algunos poemas fonéticos de las vanguardias, como en la «Ursonate» de Kurt Schwitters. Lo que comparten todos estos casos es que la reiteración de los elementos sonoros depende de la emisión de la voz humana, por lo que nunca es completamente idéntica, e incluso son esas minúsculas variaciones y distintos énfasis los que mantienen la atención de los espectadores.

Los ejemplos de mi lista inicial, sin embargo, presentan una diferencia importante: todos han sido elaborados a partir del uso de tecnologías digitales. Tanto la materialidad gráfica como sonora de esas palabras ha sido procesada y convertida en código digital. Esa información numérica ha podido ser almacenada, reproducida y modificada mediante procesadores de textos, programas de diseño, o de edición musical y audiovisual. También es susceptible de ser manipulada mediante algoritmos, combinada modularmente, recodificada y reprogramada.[14]

Es cierto que hoy en día muchas personas escriben poesía desde el teclado de un computador. Pero en los casos que me interesan es obvio que existe una estrecha interacción entre la concepción de las obras y las potencialidades de estas tecnologías, que promueven y facilitan cuantitativa y cualitativamente la repetición. Resulta evidente que no es lo mismo que un poeta transcriba un par de versos ajenos como epígrafe a que escanee una página completa de otro libro: no son sólo las palabras, sino también su disposición gráfica, el tipo de papel y hasta sus imperfecciones las que se trasladan. Del mismo modo, es muy distinta la sonoridad más fluida de un soneto que la

[13] Es más, también se han escrito notables defensas a la práctica apropiativa utilizando precisamente sus mismas herramientas, como el ensayo «The Ectasy of Influence: A Plagiarism Mosaic» de Jonathan Lethem, y *Reality Hunger. A Manifesto* de David Shields, ambos compuestos a partir de citas de otros autores.

[14] Estas condiciones corresponden a las principales características descritas por Lev Manovich en su análisis de los «objetos de los nuevos medios».

monotonía de una grabación digital en que una misma palabra se reitera muchas veces con idéntica altura, timbre, volumen y ritmo.

Este tipo de obras que radicalizan los procedimientos de repetición obligan a reevaluar nuestros métodos convencionales de análisis literario. Usualmente la apropiación ha sido estudiada a partir del concepto de intertextualidad, cuya utilización suele estar limitada al material verbal trasladado de un texto a otro, pero no a la dimensión gráfica o sonora de esas palabras. Nicholas Zurbrugg pone en duda el uso de esta herramienta interpretativa en su artículo «The Limits of Intertextuality». Critica, en particular, a Jonathan Culler quien, a pesar de definir la intertextualidad como la suma de conocimientos que posibilitan el significado de un texto, la aplica de manera restringida, utilizando sólo otros textos. Por ese motivo, la variante exlusivamente «literaria» de la intertextualidad «appears incapable of distinguishing the ways in which certain radical contemporary texts arise from or within the conventions of extra-literary discursive spaces, such as the fine arts, music, or new dimensions of technnological creativity» (2000: 22).[15]

La reiteración, por otra parte, suele ser analizada desde el campo de la prosodia (al identificar las características y la distribución de sílabas, acentos, entonación y rimas) y la retórica (mediante «figuras de repetición» como la aliteración, la anáfora o el polisíndeton). Sin embargo, los propios estudiosos de estas disciplinas manifiestan sus prevenciones, al señalar que su ámbito específico es la modalidad hablada, y no la música, y prescriben que los usos de la reiteración en la poesía tradicional deben ser flexibles, para evitar que una «iteración excesivamente rígida y marcada haga pesados y monótonos los pasajes: se procura así un equilibrio artísticamente cuidado» (Azaustre y Casas, 1997: 96). Otros críticos, en cambio, sí se han interesado en explorar una serie de fenómenos como la poesía sonora, las performances, las piezas de radio y la unión de la poesía con la música. Charles Bernstein recopila muchas de estas propuestas en *Close Listening*, un volumen que define como «a call for

[15] Vicente Luis Mora también señala la insuficiencia del concepto de intertextualidad cuando se refiere al tipo de apropiación que realiza Salvador Plascencia en *La gente de papel*, al reproducir varios de los procedimientos gráficos de *House of Leaves* de Mark Danielewski: «esa influencia [...] ya no hace referencia a una cita textual o intertexto. No estamos hablando de un párrafo o idea puesta por escrito de Danielewski que haya reproducido Plascencia» (2012: 78).

a non-Euclidean (or complex) prosody for the many poems for which traditional prosody does not apply» (1998: 4).

Los desajustes o provocaciones de este tipo de obras, sin embargo, no se limitan a las discusiones académicas, sino que en muchas ocasiones detonan conflictos más intensos a nivel cultural. Citaré dos situaciones que me parecen particularmente ilustrativas, no tanto por la implicancia de las tecnologías digitales, sino más bien porque demuestran que los usos más extremos de estos procedimientos se enfrentan a una serie de resquemores y malentendidos.

El año 2007, el escritor argentino Pablo Katchadjian publicó *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*, que, como su nombre lo dice, consiste en el *Martín Fierro* ordenado alfabéticamente a partir de las letras iniciales de cada uno de sus versos. En ese momento no pasó nada, porque, hasta donde tengo noticia, la viuda de José Hernández murió hace mucho tiempo. Dos años después, Katchadjian publicó *El aleph engordado*, que, como su nombre lo dice, consiste en «El aleph» engordado a más del doble de su peso inicial con palabras y frases intercaladas. Por si acaso, el autor se había cuidado de especificar en una nota que él se había limitado a intervenir un cuento escrito originalmente por Borges. Durante algún tiempo tampoco pasó nada hasta que María Kodama, la viuda de Borges, que estaba viva y bien viva, lo demandó judicialmente por haber tomado el cuento sin autorización. Personalidades como Beatriz Sarlo y César Aira se ofrecieron como testigos a favor del acusado, y al menos hasta ahora había sido sobreseído en las dos primeras instancias, aunque el 18 de junio de 2015 volvió a ser procesado.[16] Kodama, sin embargo, tuvo éxito con una acusación similar al conseguir que *El hacedor (de Borges), Remake*, un ejercicio igualmente apropiativo del español Agustín Fernández Mallo, fuera retirado de circulación por la editorial Alfaguara. Esta protección corporativa resulta evidentemente absurda tratándose de un escritor que siempre se lució por todo tipo de préstamos, robos y engaños, y que incluso escribió el mejor cuento sobre un copión, «Pierre Menard, autor del Quijote».

Otro caso bastante patente ha sido la negativa recepción que han tenido algunos poetas sonoros por parte de sus pares en Chile. Juan Cristóbal

[16] Finalmente, en 2021, Pablo Katchadjian ganó el caso, pues se comprobó que no hubo intención de lucro ni vulneración de la propiedad intelectual de la obra original. María Kodama falleció en 2023.

Romero, quien se caracteriza precisamente por su gran conocimiento de la prosodia tradicional, señalaba respecto a su experiencia como espectador: «Las tres o cuatro veces que he presenciado la llamada poesía sonora, si bien he captado cierto ritmo (algo ingenuo por lo demás), me ha sido imposible percibir el sentido interno del poema. Para qué hablar de emocionarme» (2006). Germán Carrasco también hace un divertido relato de una sesión de poesía sonora del Foro de Escritores: «se trata del sonido amplificado que producen las espinillas del trasero de uno de los integrantes (David Bustos) al ser reventadas y grabadas por otro integrante, un DJ y músico contemporáneo. [...] Terminado el 'poema' se produce una ovación general» (2007). Luego vuelve a criticar los «experimentos escapistas, poesía de ondas y circuitos como lo que hace Andrés Anwandter y Kurt Folch» (2013a: 15), e incluso se preocupa de su mala influencia: «Por influencia de Andrés Andflaite, a otros les dio por los ruiditos y cosas concretas, en circunstancias que con las posibilidades y problemas de la palabra ya hay suficiente» (2013b: 158). Tanto Romero como Carrasco (a quienes podríamos situar en bandos opuestos dentro del endogámico mundillo literario) coinciden al valorar que estas prácticas corresponden a un alejamiento de la potencia comunicativa de un texto (ya sea a nivel emotivo o político) en pos de simples ruidos o un ritmo ingenuo, es decir, un ritmo que no hace gala de sus variedades, sino que se torna demasiado reiterativo.

Aunque el primer ejemplo se centre en la problemática de la noción de originalidad, y el segundo en la preocupación por la disolución del sentido, me parece que ambas formas de resistencia ilustran una visión muy constreñida de la de las posibilidades de la literatura. Pero lo que me llama más la atención es que esa mirada no coincide con la aceptación y comprensión mucho más generalizada de los procedimientos de apropiación y reiteración en otras artes contemporáneas. Nadie necesita que le expliquen la importancia de los ready-made de Marcel Duchamp, la acumulación de las cajas Brillo de Andy Warhol, el trabajo de Chris Marker a partir de *found footage*, la exposición de una serie de cuadros pintados de negro por Allan McCollum, las fotografías que Sherrie Levine hace de las fotografías de Walker Evans, o las imágenes saturadas de elementos en serie de Andreas Gursky.

El poeta conceptual norteamericano Kenneth Goldsmith comenta algo similar respecto a la disímil recepción de obras visuales y literarias con procedimientos paralelos:

> While no one flinches today upon walking into a gallery and seeing a few lines drawn on a wall according to a recipe (Sol LeWitt) or entering a theater or gallery showing a film of a man sleeping for eight hours (Andy Warhol's Sleep, 1963), parallel acts bound between the pages of a book and published as writing still raise many red flags and cries: «That's not literature!». (2011: 125-26)

Y la crítica Marjorie Perloff, junto con recordar no sólo a Duchamp, sino también a Christian Boltanski y Cindy Sherman, ofrece una posible respuesta a esta diferencia desde el rol del autor: «In the poetry world [...] the demand for original expression dies hard: we expect our poets to produce words, phrases, images and ironic locutions that we have never heard before. Not words, but My Word» (2010: 23).

Si volvemos a mi listado, que evidentemente podría ampliarse muchísimo más, comprobaremos que en la literatura, o en zonas en que otras artes se intersectan con la literatura, sí se están creando obras que responden a estas características. La diferencia, entonces, radica más bien en las expectativas que la rodean, pues parece que la academia, la crítica y los propios poetas y lectores no han querido cuestionarse sobre los distintos modos de recepción que reclaman estas nuevas producciones.

Para tratar de producir ese cambio de expectativas, resulta muy productivo llevar a cabo lo que Zurbrugg denomina «contextualización interdisciplinaria». Es lo que propone al enfocarse en las novelas de Burroughs producidas mediante la técnica del *cut-up*, que a su juicio han sido leídas de manera insuficiente mediante recovequeadas aplicaciones del concepto de intertextualidad. Estas lecturas no dan cuenta, sin embargo, de las reflexiones y prácticas del propio Burroughs con distintos medios y tecnologías (como las grabaciones en cintas que también fragmentaba, o sus performances con proyecciones visuales). Al no existir figuras literarias asimilables, Zurbrugg defiende que su producción debe ser comparada con innovadores similares en otros campos, como el compositor alemán Karlheinz Stockhausen, para obtener así una comprensión mucho más abarcadora: «The advantage of contextualizing Burroughs among fellow researchers such as Stockhausen is that he may be then defined and evaluated in terms of his particular use of the new media explored simultaneously by other contemporaries» (2000: 37).

Éste es el impulso que me motiva, y es por eso que quisiera que advirtamos la necesidad de relacionar estas prácticas literarias no sólo con las artes visuales, sino también con un ámbito donde la repetición, a partir de la influencia de las tecnologías digitales, es quizás aún más importante: la música electrónica, particularmente en sus vertientes populares ligadas al baile o al *hip hop*. Allí, nuestras dos formas de repetición (apropiación y reiteración) corresponden respectivamente a conceptos muy específicos: *sample* (muestra) y *loop* (bucle).

Un *sample* de audio digital es la representación de la amplitud de una señal de audio en distintos puntos del tiempo. Esta captura del audio, en el ámbito de la producción musical, permite la reproducción de fragmentos de obras musicales propias y ajenas, o de materiales sonoros de cualquier tipo, que podrán ser utilizados como base para nuevas composiciones. No se trata, obviamente, de la única forma de apropiación en la historia de la música. Ricardo Luna, por ejemplo, ha investigado las distintas manifestaciones de este procedimiento a partir de la Edad Media (cuando la música comenzó a ser escrita), y clasificó variedades como la cita, el cliché estilístico y el *cover*, hasta llegar al *mash-up*, el *remix* y el *dj-ing* (2014). La diferencia fundamental entre las prácticas antiguas y el *sampling*, es que en el primer caso sólo se transcriben la altura y duración de las notas, mientras que en el segundo se capturan también todas las cualidades propias del momento mismo en que se está ejecutando (los timbres, las variaciones propias de la ejecución, las condiciones de grabación, los sonidos ambientales, etc.). Como indica Mark Katz, no se está copiando una composición, sino una performance (2010: 149-50). Es de sobra conocido que la práctica masiva del *sampling*, sumada a las infinitas posibilidades de la piratería por internet, ha provocado conflictos legales por parte de la industria mucho peores que los sufridos por Katchadjian y Fernández Mallo, pero dentro de las reflexiones musicales actuales no se discute ni por un segundo el rol clave del *sampling* como procedimiento creativo,[17] e incluso, como plantea Nicolas Bourriaud, «El remixador se ha vuelto más importante que el instrumentista» (2009: 39).

[17] En los últimos años han surgido varios documentales que defienden el *sampling* desde una perspectiva legal y estética, como *RiP: A remix manifesto* de Brett Gaylor y *Copyright Criminals* de Benjamin Franzen. Además, Kirby Ferguson ha creado la serie de videos *Everything is a remix*, visualizando de manera global este fenómeno en distintas áreas de la cultura.

Un *loop* es la reiteración de un archivo sonoro, generalmente de carácter breve. En distintas épocas se ha ocupado la reiteración como un procedimiento esencial; en la música clásica, por ejemplo, se conoce como *ostinato*, y su uso en culturas no occidentales es tanto o más relevante. Un ejemplo muy particular en el siglo xx es la obra de Steve Reich, fuertemente influenciada por la percusión africana, pero quien además desarrolló obras pioneras como «It's gonna rain» (1965), basada en el desfase gradual de dos grabaciones idénticas con una sola frase. En la década posterior los *loops* en cinta adquirieron una importancia con los trabajos de Robert Fripp y Brian Eno. Katz propone un ejemplo significativo para entender la importancia de la grabación en el procedimiento de la reiteración:

> Sing a single note. Now try to recreate that sound exactly —not simply its pitch, but its precise volume, length, intensity, timbre, attack, and decay. Now imagine trying to repeat an entire song in this way, down to the smallest detail. It simply cannot be done. The impossibility of such an exercise reveals what is perhaps the most unbridgeable difference between live and recorded music: live performances are unique, while recordings are repeatable. (2010: 29)[18]

Estas diferencias son aún más significativas a partir de las tecnologías digitales, que permitieron su práctica fuera del estudio de grabación, tanto en performances en vivo mediante los pedales de efectos o mediante *softwares* en computadores personales. En el caso de la música electrónica, es particularmente evidente que los *loops* (ya sea a partir de sonidos compuestos por el mismo productor, o bien a partir de *samples* de otros) están en la base de su arquitectura: en la medida que suenan de manera continua, es posible desarrollar distintos tipos de estructura a medida que esos bloques se van sumando, quitando o alterando.

El elemento clave que une a ambos procedimientos de repetición es que operan, en definitiva, como modalidades de recontextualización. Cuando se toma un *sample* de una canción y se inserta en otra, no sólo se

[18] Mercedes Bunz propone una consideración similar: «En cierto modo, lo digital es lo contrario a la música, al menos en una cuestión determinada: la repetición. Mientras que lo digital puede ser copiado de manera idéntica, la repetición de un tono es siempre incierta» (2007: 31).

está copiando, también se está interrelacionando con nuevos materiales sonoros. Y cuando un mismo fragmento es reiterado mediante un *loop*, su contenido se desnaturaliza, y se despoja del significado que podría haber tenido originalmente.[19]

Me ha resultado muy sugerente comenzar a pensar la apropiación y reiteración poéticas desde la perspectiva de los *samples* y los *loops*. No se trata, sin embargo, de proponer forzadamente una influencia directa de la música electrónica hacia la poesía, ni de homologar de manera simplista sus conceptos. Al fin y al cabo, los soportes y las condiciones de recepción siguen siendo muy distintas: si uno abre un libro de poesía y se encuentra con varias páginas donde se reitera una misma palabra lo puede considerar como una burla o una ofensa, mientras que el mismo grado de repetición en la música de baile no sólo no molesta, sino que es un efecto buscado por quien asiste a una discoteca. Lo que sí puede resultar provechoso es incorporar las teorizaciones y reflexiones disponibles sobre esos procedimientos en la música para un análisis literario. Y también será útil reconocer aquellos puntos relevantes de contacto. Como señala Craig Dworkin, no es casual que la escritura conceptual haya surgido en un ambiente en el que productores de *hip hop* y los *dj* se han convertido en estrellas globales (2011: xlii). Pero me parece aún más revelante tomar en cuenta que muchos poetas sonoros están utilizando las herramientas con que se produce la música electrónica. Algunos, por ejemplo, componen sus obras mediante *softwares* diseñados especialmente para la creación de *loops* (como Ableton Live), y otros recurren a pedaleras con efectos como *loops* o *delays* para su interpretación en vivo. No sorprende, entonces, que algunas de estas piezas incorporen ritmos muy cuadrados y monótonos que pueden sonar de manera parecida a la música electrónica, o que incluso se interpreten conjuntamente con instrumentos musicales. Éste es el tipo de evidencias, en consecuencia, que hacen necesaria la contextualización interdisciplinaria.

Volvamos nuevamente a las obras de mi lista. Como se habrá notado, no sólo no nombré a sus autores, y prácticamente no me referí a sus con-

[19] Marcus Boon, quien también vincula la apropiación con la reiteración en *In Praise of Copying*, plantea esta interrelación haciéndose eco de las reflexiones de Gilles Deleuze en *Diferencia y repetición*: «To repeat: in every case that one can think of, copying involves repetition. Repetion—a copy repeats, is a repeat of something. But in this act of repetition [...] something else happens. Difference manifests itself in repetition and marks a transformation that happens within repetition» (2010: 91).

tenidos temáticos, sino que apenas describí algunos aspectos formales o funcionamientos para provocar que los lectores se los imaginaran.[20] Quise replicar lo que Kenneth Goldsmith propone acerca de sus propios libros, que según él no necesitan ser leídos íntegramente:

> I don't expect you to even read my books from cover to cover. It's for that reason I like the idea that you can know each of my books in one sentence. For instance, there's the book of every word I spoke for a week unedited. Or the book of every move my body made over the course of a day, a process so dry and tedious that I had to get drunk halfway through the day in order to make it to the end. Or a book in which I retyped a day's copy of the *New York Times* and published it as a 900 page book. I've transcribed a year's worth of weather reports and a 24-hour cycle of one-minute traffic reports as broadcast every ten minutes, resulting in textual gridlock.
> Now you know what I do without ever having to have read a word of it. (2008: 147)

Pero más allá de que, efectivamente, la mera descripción de estas obras puedan disparar al menos unas primeras reacciones mentales en el lector, es importante resaltar que la realización física de estas obras nos permite advertir que, como señala Craig Dworkin, la aplicación de todos estos procesos implica una rematerialización del lenguaje verbal:

> The very procedures of conceptual writing, in fact, demand an opaquely material language: something to be digitally clicked and cut, physically moved and reframed, searched and sampled, and poured and pasted. The most conceptual poetry, unexpectedly, is also some of the least abstract, and the guiding concept behind conceptual poetry may be the idea of language as quantifiable data. (2011: xxxvi)

La nueva vida digital de las palabras, paradójicamente, las convierte en una plasticina moldeable: nos obliga a enfocarnos en sus texturas y dimensiones, a veces muy lejanas de las convenciones literarias, y en ocasiones

[20] Ver notas iniciales, donde entrego más detalles sobre estas obras y apunto algunos *links* para poder consultarlas parcial o completamente en línea.

nos pide una atención mucho más centrada en los sentidos. En las páginas de libros dobladas, y luego escaneadas y ampliadas por Erica Baum en su libro *Dog Ear*, más que leer, uno termina por concentrarse en la variada gama de colores amarillentos del papel y sus tipografías. La instalación «Untitled» de Karl Homqvist, expuesta en el MOMA, parece una muestra promocional de papel mural, e incluso uno puede sentarse en ella. La versión colectiva de «Repetition» de Dirk Huelstrunk, en cambio, convierte el sonido de las palabras en una capa gruesa e indefinida, que pareciera ocupar todo el espacio de la sala. Y la sola posibilidad de leer completa *The Bible (alphabetized)* de Rory Macbeth provocará sin duda un efecto de cansancio y mareo.

Los procedimientos de la apropiación y la reiteración, asimismo, son susceptibles de provocar efectos muy distintos dependiendo no sólo del grado y modalidades en que se aplica, sino del valor y el contexto de los materiales manipulados. La reiteración de la muerte del rey del pop, en «Vendredi 26 Juin 2009» de Anne-James Chaton, conduce a su rápido olvido al mutar en una percusión, mientras que la destrucción de voces de políticos que Jörg Piringer acomete en su disco *Vokál* desarrolla un tipo de crítica bastante más explícita. Carlos Cociña, en los textos apropiados de su libro *Plagio del afecto*, descubre un tono filosófico y hasta romántico en el interior de un discurso científico. Algunos vacíos, incluso, se vuelven particularmente elocuentes al ser leídos con estas perspectivas: las páginas en blanco de «Inventario» de Luis Alvarado hablan de una desinteresada melancolía, mientras que en *Your Country Is Great* de Ara Shirinyan, es una tragedia nacional que nadie haya dicho que un país «is great».

Con todos estos elementos, creo que podemos comenzar a comprender mejor la configuración de una particular poética contemporánea. Debo enfatizar, por cierto, que no pretendo celebrar ni fetichizar las tecnologías digitales como la única posibilidad para escribir poesía hoy, pero sí me interesa que seamos capaces de analizar su emergencia con una perspectiva más informada y abierta, y que nos obligue a preguntarnos nuevamente qué es, o no es, o qué quisiéramos que fuera la poesía. Por otra parte, este enfoque basado en los procedimientos nos permite establecer una comparación más fluida entre las prácticas de diversos contextos culturales, que le haga justicia al dinamismo internacional que ha caracterizado a la poesía experimental desde mediados del siglo pasado. Aunque los países de pertenencia de estos autores muestran condiciones sociales muy dispares, las

tecnologías digitales sí son accesibles de diversos modos (*softwares* pagados, gratuitos o pirateados; computadores y equipos originales o intervenidos). Al reconocer esta confluencia, entonces, es posible distinguir la variedad de todas estas manifestaciones para así perfilar mejor sus resonancias específicas. Es por eso que también me interesa establecer una confrontación abierta entre ésta y otras poéticas que hoy tienen una mayor visibilidad en Chile. Los autores que me interesan en esta investigación se encuentran muy distantes de aquellas escrituras «alucinadas y utópicas [...] catárticas, postchamánicas» (2010: 19-20) que Héctor Hernández Montecinos ha propuesto insistentemente como paradigma de la expresión de una subjetividad personal y una épica colectiva mediante un torrente de palabras. Al mismo tiempo, nos encontramos muy lejos de las características ideales con que el crítico Roberto Onell discierne sus preferencias, basadas en una lectura muy angosta y conservadora de la historia de la poesía y de sus posibilidades técnicas: «rigor artesanal, el oficio de arrimar palabras en niveles más que aceptables de ritmo y revelación, el apoyarse en una tradición donde reconocerse; disposición a aprender y trabajar» (2012: E19).

Esta poética de la repetición, por el contrario, es restringida y mecánica. La figura del autor es la de un «Unoriginal Genius», como lo ha llamado Perloff, que opera como un programador. Su rol no es crear obras inéditas, ni menos esforzarse demasiado, sino simplemente decidir cuáles son los materiales que desea cortar y pegar. Su virtuosismo es la capacidad de seleccionar, combinar y alterar esos fragmentos, del mismo modo que un *dj* en un club. Su estrategia de provocación es la reiteración, ya sea para suscitar un efecto de extrañamiento al resignificar las palabras cotidianas o para exasperar a quienes esperan un discurso lineal. La expectativa de un poema comprensible, que «diga algo», se verá frustrada. Quienes deseen leer, ver y escuchar estas creaciones deberán asumir que los contenidos semánticos perderán su estabilidad al participar de este movimiento giratorio, porque están indisolublemente ligados a sus efectos corporales. En la música electrónica, como argumenta Kodwo Eshun, «the body is a large brain that thinks and feels a sensational mathematics throughout the entire surface of its distributed mind» (1998: 22), que es lo mismo que dijo mucho antes Nicanor Parra: «Bailar es pensar con el cuerpo» (2006: 431).

Referencias

Alvarado, L., *Inventario*, Lima, Ediciones de Yuggoth, 2010.

Azaustre, A.; Casas, J., *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 1997.

Baum, E., *Dog Ear*, Nueva York, Ugly Duckling Presse, 2011.

Bernstein, C. (ed.), *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, Nueva York / Oxford, Oxford University Press, 1998.

Boon, M., *In Praise of Copying*, Cambridge, Harvard University Press, 2010.

Bourriaud, N., *Postproducción* (traducción de Silvio Mattoni), 3ª ed., Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2009.

Bunz, M. *La utopía de la copia. El pop como irritación* (edición de Cecilia Pavón), Buenos Aires, Interzona Editora, 2007.

Carrasco, G., «CATORCE/QUINCE», *Letras.s5.com*, [en línea], 9.3.2007, <http://www.letras.s5.com/gc090307.html>, 2007.

Carrasco, G., «Editoriales independientes», *The Clinic*, año 14, núm. 516, p.15, 2013a.

Carrasco, G., *A mano alzada*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2013b.

Chaton, A. J., *Événements 09*, Raster-Noton, 2011 [CD].

Cociña, C., *Plagio del afecto*, Santiago, Ediciones Tácitas, 2009.

Dworkin, C.; Goldsmith, K. (ed.), *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*, Evanston, Northwestern University Press, 2011.

Eshun, K. *More Brilliant Than The Sun: Adventures in Sonic Fiction*, Londres, Quartet Books, 1998.

Ferguson, K., *Everything is a remix*, [en línea], <http://www.everythingisaremix.info>, 2012.

Fernández Mallo, A., *El hacedor (de Borges), Remake*, Madrid, Santillana, 2011.

Franzen, B. (2009). *Copyright Criminals* [Película].

Gaylor, B. (2008). *RiP: A remix manifesto* [Película].

Goldsmith, K., «A Week of Blogs for the Poetry Foundation», *The Consequence of Innovation: 21st Century Poetics*, Craig Dworkin (ed.), Nueva York, Roof Books, 137-49, 2008.

Goldsmith, K., *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*, Nueva York, Columbia University Press, 2011.

Hernández Montecinos, H. (ed.), *4m3r1c4. Novísima Poesía Latinoamericana*, Santiago, Ventana Abierta Editorial, 2010.

Holmqvist, K., *What's My Name?* Londres, Book Works, 2009.

Huelstrunk, D., *Elements of Sound Poetry*, Frankfurt, 2011 [CD].

Katchadjian, P., *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*, Buenos Aires, IAP, 2007.

Katchadjian, P., *El aleph engordado*, Buenos Aires, IAP, 2009.

Katz, M., *Capturing Sound. How Technology has Changed Music*, Berkeley, University of California Press, 2010.

Lethem, J., «The ecstasy of influence», *Harper's Magazine*, vol. 314, núm. 1881, pp. 59-71, 2007.

Luna, R., «El pasado como recurso creativo: sampling y apropiación de la música», *Matiz*, año XVII, núm. 21, marzo-abril 2014, <http://revista-matiz.emoderna.cl/?p=608>, 2015.

Manovich, L., *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital* (traducción de Òscar Fontrodona), Buenos Aires, Paidós, 2006.

Mazur, K., «Repetition», *The Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics*, Roland Greene (ed.), Princeton, Princeton University Press, 2012, pp. 1168-71.

Mora, V. L., *El lectoespectador*, Barcelona, Seix Barral, 2012.

Mortara Garavelli, B., *Manual de retórica* (traducción de María José Vega Ramos), Madrid, Cátedra, 2000.

Onell, R., «El diálogo que venimos siendo», *Revista de Libros*, *El Mercurio*, (9.12.2012), E19.

Parra, N., *Obras completas & algo †. Obras completas I*, Niall Binns e Ignacio Echevarría, (ed.), Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2006.

Perloff, M., *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the Nueva Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 2010.

Piringer, J., *Vokál*, Transacoustic Research, 2004 [CD].

Romero, J. C., «Poesía sonora», *El Claneta*, (27.8.2006), [en línea], <www.elclaneta.cl>.

Shields, D., *Reality Hunger. A Manifesto*, Londres, Hamish Hamilton, 2010.

Shirinyan, A., *Your Country Is Great*, Nueva York, Futurepoem, 2008.

Zurbrugg, N., *Critical Vices. The Myths of Postmodern Theory*, Amsterdam, G + B Arts International, 2000.

3

Samplings *musicales versus* samplings *literarios*[21]

Hace un tiempo, el famoso poeta conocido como Chico Figueroa se convirtió en DJ Tito, un *dj* que movía las perillas para remasterizar «los temitas de los grandes vates». El proceso consistía en «ecualizar» el poema mediante pequeñas alteraciones léxicas y gráficas. Antes, Alan Meller había utilizado una comparación parecida al describir la práctica de copiar y pegar textos ajenos que realizaba junto a Carlos Almonte:

> La música electrónica es quizás la mejor analogía que existe para poder explicar la utilidad de estas dos herramientas. En ella el compositor, el deejay, realiza un montaje, un ensamblaje de diversas melodías, sin las antiguas distinciones entre música alta y baja, sin siquiera necesitar saber tocar un instrumento, limitándose (o atreviéndose) a copiar y pegar sonidos preexistentes y el resultado es una obra absolutamente nueva para la tradición y los auditores, modificada apenas para otorgarle coherencia rítmica al conjunto de la obra musical montada. (Meller 2010)[22]

[21] Presentado el 9 de enero de 2014 en el II Congreso Chileno de Estudios en Música Popular, en la Universidad Alberto Hurtado, y publicado en *Resonancias*, vol. 19, núm. 36, enero-junio 2015, 11-25.

[22] Meller y Almonte fundaron el «Neoconceptualismo», cuyas teorizaciones y producciones fueron reunidas el año 2001 en un libro publicado en 2010 en Nueva Delhi. En dicho volumen, *Neoconceptualismo. El secuestro del origen*, incluyen una sección titulada «Iluminaciones», donde citan a teóricos, escritores, artistas y músicos que reivindican la apropiación, como el músico electrónico Christian Powditch, quien formaba parte del dúo «Bitman y Roban».

Muchos críticos literarios también han recurrido a estos paralelos: Juan José Mendoza recuerda que Agustín Fernández Mallo ha sido «muchas veces sindicado como un 'escritor DJ'» (Mendoza, 2001: 78) y lo sitúa junto a otros narradores españoles conocidos como «la generación Nocilla» bajo el rótulo de «escrituras sampler» (77). Uno de los miembros de ese grupo, Jorge Carrión, también habla de «*sampleo* literario» para referirse a diversos escritores, como Rodrigo Fresán, a quien a su vez Andrew Brown dedica un interesante artículo, en el que propone que cuando este autor cita referencias musicales opera de un modo parecido a un productor de *hip hop*.[23] El poeta norteamericano Douglas Kearney también manifiesta que se ha propuesto escribir mediante las técnicas del *hip hop* («sampling, chopping, layering»), y su esposa Nicole lo confirma al decir que sus poemas «were like maps of a hip hop mind» (2009).[24] Es más: el término *sampling* se ha utilizado de manera muy amplia para referirse al conjunto de las prácticas artísticas de apropiación contemporáneas, especialmente en el marco de las tecnologías digitales.[25] Eduardo Navas, en *Remix Theory*, ofrece una definición muy abarcadora: «Sampling as an act is basically what takes place in any form of mechanical recording — whether one copies, by taking a photograph, or cuts, by taking a part of an object or subject, such as cutting part of a leaf to study under a microscope» (2012: 11-12), lo que se poten-

[23] Brown precisa que el vínculo no se da a nivel temático sino en cuanto al tipo de lectura que se pretende suscitar: «The ways in which hip-hop production creates communities of cognoscenti who are able to identify esoteric combinations of sounds and their origins, repetitions or loops of sampled material» y a los procedimientos: «I do not mean to suggest that the traditional themes of hip-hop are either evoked by or provide any kind of model for this writing. Instead, I argue that the creative strategies based on technological instrumentation that we see in hip-hop provide a series of tools for understanding how digital narratives could develop in print form» (Brown, 2012: 179).

[24] Además de estas comparaciones, Andrew Epstein indica que las nuevas prácticas de apropiación literaria han surgido precisamente en un contexto marcado por fenómenos como «the ubiquity of sampling in popular music and ensuing legal battles over copyright infringement» (2012: 310-11), al igual que Kenneth Goldsmith, quien considera que la escritura conceptual se ha nutrido de tanto del apropiacionismo en las artes visuales (Sherrie Levine, Richard Prince, Cindy Sherman, etc.) como de la fuerte presencia del *sampling* «from hip-hop to plunderphonics to pop» (Dworkin; Goldsmith (ed.), 2011: xxi). También Vanessa Place y Robert Fitterman aluden al *collage* y al *hip hop* en su teorización sobre las formas de apropiación del conceptualismo (Place y Fitterman, 2009: 45).

[25] Una prueba es la gran cantidad y diversidad de ensayos compilados por Paul D. Miller (DJ Spooky) en *Sound Unbound. Sampling Digital Music and Culture*.

cia aún más hoy en día, cuando los computadores nos permiten realizar los procesos de copiar y pegar en distintos soportes: «this action is the same for image, sound and text. In this sense, the computer is a sampling machine: from a wide cultural point of view, the ultimate remixing tool» (15).

Quisiera, sin embargo, profundizar en los usos más precisos que se le da a este concepto en el ámbito de la música electrónica, para poder determinar hasta qué punto pueden ser comparables las tareas de un productor o un *dj* con las de un escritor. Comencemos por una definición muy sencilla, tomada del libro *Sampling*:

> In music, sampling is the act of taking a portion, or sample, of one sound recording and reusing it as an instrument or a different sound recording of a song. [...] This is tipically done with a sampler, which can be a piece of hardware or a computer program on a digital computer. Sampling is also possible with tape loops or with vinyl records on a phonograph. (2010: 67)

Cualquier tipo de sonido (canciones, voces, ruidos, sonidos de la naturaleza, etc.) puede ser *sampleado*, pero es importante considerar además que su función dentro de una nueva composición puede abarcar desde la reiteración continua de un fragmento pequeño hasta la superposición de materiales de orígenes y texturas muy diversas.[26] Mark Katz se enfoca en el *sampling* digital: «Digital sampling is a type of computer synthesis in which sound is rendered into data, data that in turn comprise instructions for reconstructing that sound» (2010: 147) y destaca las mayores posibilidades de alteración:

> The advantage of digitization is that sound, once rendered into data, can be manipulated in a variety of ways down to the smallest details. Tempo and pitch can be increased or decreased in any increment, and the two can be manipulated independently. [...] Sounds can be reversed, cut, looped, and layered; reverberation can be added; certain frequencies within a sound can be boosted or deemphasized. (148)

[26] Para mayor detalle, ver «El pasado como recurso creativo: *Sampling* y apropiación en la música» de Ricardo Luna, quien propone una caracterización bastante específica de los procesos de *sampling* (repetición, trasposición, *beatslicing*, *time streching*, efectos y superposición), y además lo analiza dentro de una clasificación más amplia sobre los distintos tipos de apropiación musical (pasando por la cita y el *cover* hasta el *mash-up*).

Por otra parte, establece que si bien este procedimiento puede relacionarse con otras formas de apropiación o cita en la tradición musical occidental, existe una diferencia notable de grado. En los casos en que un compositor detectaba las alturas y ritmos de una obra ajena y los traspasaba a una partitura, podríamos hablar de citas «notacionales». Pero mediante el *sampling* es posible capturar no sólo una melodía, sino todos los matices interpretativos, el espacio e incluso la pátina de sonido que otorga la grabación; se trata, entonces, de una cita «performativa» (Katz, 2010: 149-50).

Volvamos ahora a mis ejemplos iniciales. ¿Qué tienen en común esas apropiaciones literarias? Que en todas se produjo una transcripción de los textos, es decir, se reescribieron aquellos signos que remiten a determinadas letras y que constituyen un contenido verbal. Sólo bastó con ese proceso para que pudieran reconocerse los textos citados y se percibiera el proceso al que se habían sometido, pero no se replicaba la materialidad (ya sea visual, sonora, o incluso táctil) en la que estaban encarnadas esas palabras, por lo que si seguimos a Katz cabría calificarlas como citas «notacionales», no «performativas». Tomemos otro caso, de un libro que ha sido considerado por la crítica como un ejemplo de *sampling*: *Day*, de Kenneth Goldsmith. Éste consiste simplemente en la transcripción de cada una de las palabras (titulares, artículos, publicidad) de una edición del periódico *New York Times*, las que son homologadas en cuanto a tipografía, tamaño y diagramación. La pérdida de la constitución visual de esas palabras, y la recontextualización de ese contenido pasajero en un soporte supuestamente más eterno, provoca un potente efecto de extrañamiento en el lector. Aquí, en rigor, podríamos hablar más bien de un *anti-sampling*, o de un proceso parecido a la función «audio to MIDI» de algunos *softwares* como Ableton Live, que permite extraer de cualquier archivo de sonido únicamente la altura y duración de cada nota que consigue identificar, para convertirlas en un clip MIDI (una partitura, a fin de cuentas), que luego sonará con el timbre que le otorgue cualquier instrumento virtual.[27]

Podríamos seguir sumando muchísimos y muy interesantes casos de apropiación literaria: la transcripción con mínimos retoques de un can-

[27] Jason Christie se vale del concepto «plunderphonics» (*collage* sonoro creado íntegramente a partir de otras músicas) de John Oswald para calificar el libro *Day* de Kenneth Goldsmith como «plundergraphia» (2005: 77).

cionero medieval por parte de Óscar Hahn en *Flor de enamorados*, las reescrituras que Leónidas Lamborghini hace de Quevedo o Góngora en *El jugador, el juego*, o los poemas plagados de epígrafes y alusiones de José Manuel Álvarez. En todos ellos, a pesar de que la inclusión de materiales ajenos se explicita mediante notas explicativas, comillas o cursivas, seguiremos hablando todavía de citas notacionales. Lo mismo ocurre en casos bastante radicales, en los que se ha manipulado el soporte mismo del libro que se desea manipular. Para escribir algunos de los poemas de *Ventrakl*, Christian Hawkey asegura que le disparó a un libro de Trakl y luego tradujo una de sus páginas perforadas, y afirma que dejó otro volumen un año al aire libre para que se descompusiera y trabajó a partir de ese resultado. Simon Morris, por su parte, tomó el texto íntegro de una traducción al inglés de *La interpretación de los sueños* de Freud y la desordenó por completo mediante un algoritmo.[28] En ambos, a pesar de que la fragmentación sintáctica sí da cuenta de los efectos de estos complicados procesos, la superficie de sus páginas interiores es tan plácida como la de cualquier libro recién salido del horno, que no hubiera sufrido ningún padecimiento.

¿En qué casos, entonces, podríamos hablar de citas performativas, homologables a las del *sampling* musical? Quizás habría que comenzar por los *collages* dadaístas, como «ABCD», en el que Raoul Hausmann cubre una fotografía de su propio rostro con distintos fragmentos de papel impreso que, aunque tornan casi imposible una decodificación de su contenido verbal, sí permiten rastrear sus orígenes materiales (libros, diarios o revistas y hasta un billete). Otro ejemplo más cercano podría ser el *Quebrantahuesos*, proyecto colectivo liderado por Nicanor Parra en 1952, y que fue exhibido en espacios públicos. Aquí sí podemos leer los textos que se producen gracias a la yuxtaposición de titulares de distintos periódicos y, de hecho, el efecto divertido de estas oraciones absurdas se acentúa gracias a que el recorte y pegoteo es muy evidente. Ronald Kay, en un ensayo publicado junto a la recopilación de estos *collages* en la revista *Manuscritos*, lo califica como «cita material», un concepto que considero homologable al de cita performativa: «La cita material (LA LETRA + EL

[28] Aquí, sin embargo, la portada del libro está basada en el escaneo de una copia gastada, incluso con una calcomanía pegada del libro «original» (aunque en rigor sea sólo apenas una de las varias ediciones inglés disponibles), por lo que en este plano sí se produce una apropiación de su materialidad visual.

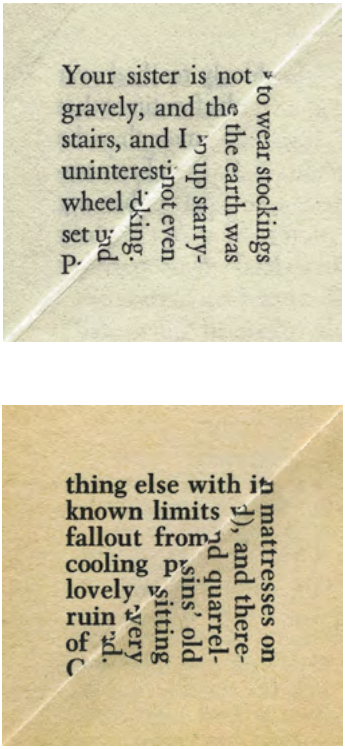
CIMIENTO CONCRETO DEL DIARIO = el recorte de la página superficie del pliegue del periódico) del assemblage Quebrantahuesos garantiza, exacerba y sobredetermina la materiatura de la cita, porque no solo se inserta la letra en el texto sino que se le incrusta la propia hoja periódica con todo lo que esta impli/cita» (en *Manuscritos*, 1975: 28).

(Hausmann, «ABCD», 2007: 57)

(Varios, en *Manuscritos*, s/n)

Quisiera agregar también un libro reciente que trabaja a partir de este tipo de texturas, pero de una manera más sobria y contenida: *Dog Ear* de Erica Baum. «Dog ear» es el nombre que se da en inglés al gesto de doblar la esquina de una página para marcarla, y Baum se dedica precisamente a crear «cuadros» fotografiando las esquinas dobladas de libros de bolsillo usados. El propio Goldsmith escribe el prólogo de este libro y se cuestiona su carácter ambiguo: «Do we see them or do we read them? If we choose to read them, how should we read? Across the fold? Through it? If we choose to look at Baum's pictures, how should we see them? As artistic photographs? Documentation? Text art? Baum refuses to

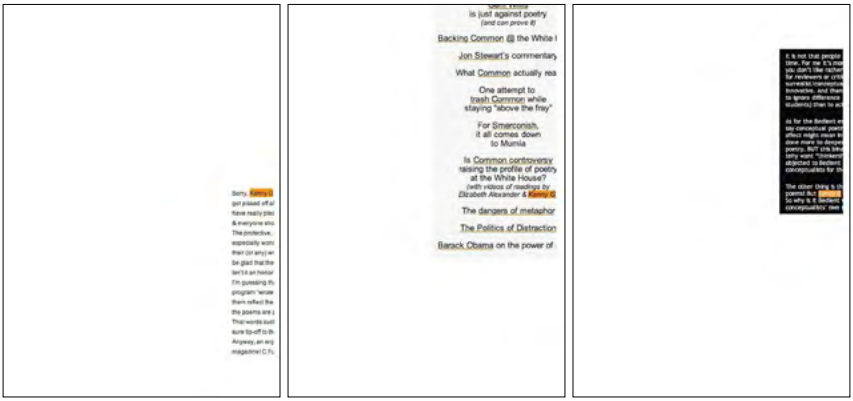
give any hints, leaving it up to us decide» (en Baum, 2011: II). Béatrice Gross, en su epílogo, resalta que no existe información del autor, título y contenidos de los libros apropiados, pues Baum los selecciona como objetos (entidades materiales) y no discursos (en Baum, 2011: 65-66); en efecto, al disponerlos como una serie, nuestra vista no se detiene tanto en las frases que se producen como en la diversidad de tipografías y tintas de las letras, al igual que el color y calidad del papel.



(Baum, 2011: s/n)

En el ámbito digital también podemos encontrar diversas modalidades de citas materiales o performativas. A comienzos de este año fue posteado como archivo pdf una supuesta copia de prueba del libro *Flipbook*.

A Critical Study of the Adult-Contemporary Poetics of Kenneth Goldsmith de Jonathan Lohr, quien informa que será publicado por una «large research university press». En sus páginas sólo encontramos una serie de fragmentos mutilados, pero no por una tijera sino por un programa de edición de imágenes, de los que se preservan la tipografía, colores y resolución. En la sección de créditos «Notes/ Bibliography/ Acknowledgements/ Index», se informa que todo está tomado de «Internet 2014». A pesar de esta condición, incluye una irónica advertencia sobre la propiedad intelectual de este libro: «Remember that this is all strictly copyrighted material written by me and now owned by a large research university press to be hardbound and sold for over $50 and is not to be freely shared».



(Lohr, 2014)

Volvamos un poco más atrás, hacia uno de los referentes ineludibles en cualquier conversación sobre estos asuntos: los *cut-ups* desarrollados por Brion Gysin y William Burroughs. A comienzos de los '60, Gysin hacía un potente llamado a los escritores: «Writing is fifty years behind painting. I propose to apply the painters' techniques to writing; things as simple and immediate as collage or montage. Cut right through the pages of any book or newsprint [...] lenghtwise, for example, and shuffle the columns of text. Put them together at hazard and read the newly constituted message» (2001: 132). A partir de esta técnica, Burroughs compuso novelas como *The Ticket that Exploded*, aunque la forma final en que ésta fue publicada

corresponde sólo a una transcripción de esas secuencias, por lo que al igual que los casos de Hawkey y Morris ya mencionados, su condición fragmentaria no se hace evidente en un plano visual.[29] En el epílogo de esa novela, sin embargo, Burroughs se refiere a los experimentos que estaba realizando con la grabación y manipulación de su voz en cintas. Podemos escuchar, por ejemplo, «Silver Smoke of Dreams», realizada junto a Ian Sommerville e incluida posteriormente en el disco *Break Through in the Grey Room*, que sí está muy cerca de las prácticas del *sampling* musical.

En su ensayo «It belongs to the cucumbers», Burroughs también se refiere a estos procedimientos: «The first tape recorder cut-ups were a simple extension of cut-ups on paper. You record, say, ten minutes on the recorder. Then you spin the reel backwards or forwards without recording. Stop at random and cut in a phrase. [...] this procedure on the tape recorder produces new words by altered juxtaposition just as new words are produced by cut-ups on paper» (1993: 53). E igualmente destaca toda la gama de posibilidades de manipulación que le permitía la grabadora: «cut up, slow down, speed up, run backwards, inch the tape, play several tracks at once, cut back and forth between two recorders. As soon as you start experimenting with slowdowns, speedups, overlays, etc., you will get new words that were not on the original recordings» (Burroughs, 1993: 53). A partir de allí Edward D. Robinson liga el procedimiento de Burroughs al *sampling* musical:

> The verbal phrases take on an almost musical nature of their own, with tone, pitch, resonance and rythm all providing facets not present in the written word. The simple cutting and splicing of recorded phrases to create new phrases, which can be repeated in a musical fashion, can be seen as the precursor of the technique known as «sampling» which is commonly used in contemporary music [...]. The principle of sampling is very much in keeping with Burroughs' pro-plagiaristic views on «art» and authorship. (2011: 62)

En su artículo «Electric Line: The Poetics of Digital Audio Editing», Martin Spinelli destaca que una de las primeras piezas de John Oswald, el creador del género «plunderphonics», fue un *resampling* de la voz de

[29] Algunos de los *collages* y *cut-ups* de Burroughs en estado bruto se encuentran en *Cut-ups, Cut-ins, Cut-outs: The Art of William S. Burroughs*, editado por Colin Fallows y Synne Genzmer.

William Burroughs (2006: 111). Además, propone una serie de posibilidades de modificación de la voz que no eran posibles de trabajar en las cintas, pero que sí son factibles en la edición de audio digital, como las que denomina «cross-fade», «stuttered edit», «layered elaboration» o «very slow fade to silence», entre muchas otras (114-15). Su catálogo de efectos, al igual que el detallado por el propio Burroughs, resulta muy similar al repertorio de posibilidades de alteración en el *sampling* descrito por Katz.

Un poeta sonoro contemporáneo que se destaca precisamente por la versatilidad de sus prácticas es el austriaco Jörg Piringer, quien, tal como propone Francisco Álvarez, procesa sus *samples* de un modo comparable al estilo *glitch*. Uno de sus discos más interesantes es *Vokál*. Según él mismo explica, «vokál consists exclusively of spoken samples. no other material and no other instruments were used. every bass drum and every synthesizer seeming sound was once a word, a sentence, or an utterance. sixty minutes of pure language that doesn't sound like language» (2004). Se trata de tomar el lenguaje de «public idiots from media, art, politics, and business» (2004) para obligarlos a callar y manejarlos a su antojo, destruyendo su carga semántica. Ése es el potencial político que Piringer desarrolla a partir de la herramienta del *sampling*. Pero también hay otros autores que no borran el contenido de los materiales apropiados, sino que juegan con las posibilidades de proponer nuevas combinaciones. Está, por ejemplo, el divertido proyecto «Los grandes de la lírica española en el estilo inigualable de Octavio Paz», de Benjamín Moreno, quien extrae frases, palabras o incluso fonemas de grabaciones del poeta mexicano para obligarlo a leer letras de canciones de El Tri o Marco Antonio Solís. El efecto es similar al del *Quebrantahuesos*, pero también al de muchos ejercicios de «reciclaje musical» que se encuentran en Youtube, y que Rubén López Cano (2010) clasifica bajo rótulos como «overdubs», «Pseudo videoclips» y, también, «Cut-ups».

A diferencia de los autores citados al inicio de este ensayo, creo que sí resulta mucho más adecuado calificar a este segundo grupo de escritores como *sampleadores*, *djs* o productores.[30] Si estamos de acuerdo, creo que

[30] En Chile, hay un último ejemplo al que sólo puedo referirme indirectamente, pues no tuve la posibilidad de presenciarlo. Se trata del evento descrito por Piero Montebruno en un correo del 16 de mayo de 2004 a Pedro Pablo Guerrero: el «'primer rave de poesía en Chile' (djpoetry). Con edición en tiempo real de lo escrito. El *input* eran secuencias

sería interesante tomar como punto de partida metodológico para una interpretación más completa de sus obras una comparación con las reflexiones y prácticas de sus pares musicales.[31] Lo primero es asumir que el *sampling* es mucho más que un «robo», sino que constituye un proceso de transformación, de recontextualización, de creación, en definitiva, como enfatizan Tara Rodgers (2003), Katz, Luna (2012) y muchos otros estudiosos. Asimismo, también es muy relevante para los músicos la diferencia que implica respecto de la interpretación en vivo, en la que es imposible retroceder o corregir sobre la marcha, pues aquí sí es posible trabajar de manera directa con los materiales grabados en un espacio de tiempo extendido. Brian Eno, en su conocido ensayo «The Studio as Compositional Tool», indica que el compositor se coloca en la misma posición que el pintor: «he's working directly with a material, working directly onto a substance, and he always retains the option to chop and change, to paint a bit out, add a piece, etc.» (en Cox; Warner, 2009: 129), al igual que Chuck D. de Public Enemy: «We approach every record like it was a painting» (en Katz, 2010: 176). Paul de Jong, del dúo The Books, también lo liga a la pintura pero además a la escritura de poesía:

sonoras en un teclado MIDI y el out-put eran versiones editadas de imágenes y los textos de los REALITY-MADE. Algo así como un VJ de poesía: un PJ que para hacerlo más fácil fue djpoetry. El concepto es que el libro se distorsiona a sí mismo en el momento de su hechura-exhibición. La interfase escritor-escritura-lectura, es la cuestión...» (2011: 14; énfasis en el original).

[31] En este proceso sería muy necesario incorporar, además, algunas de las advertencias que hacen musicólogos como Joseph G. Schloss, quien critica las miradas academicistas sobre el *hip hop* bajo la mirada de Jameson, como un ejemplo de «postmodern pastiche, with all its attendant theoretical implications: juxtaposition of disparate aesthetic systems, blank parody, fragmentation, lack of historicity, and so forth», mientras que él propone, en cambio, que el *hip hop* «expresses a sensibility of fragmentation, whether musical or social, depends on how one listens to it. For hip-hop producers—who are highly attuned to the origins of particular samples—the significance tends to lie more in the ingenuity of the way the elements are fused together than in calling attention to the diversity of their origins. In other words, to say that hip-hop is about fragmentation because it is composed of samples is alin to saying that a brick wall is about fragmentation because it is composed of individual bricks» (2004: 65-66). Paul Harkins, por su parte, critica el excesivo interés en los aspectos legales del *sampling* «based on a vulgar Marxism and economic determinism, which may overemphasise the role of the law in making musical decisions», y el apego a las teorías de la intertextualidad provenientes de los estudios literarios (2010: 2).

> A lot of the vocal samples are rearrangements of words taken from longer recordings and others are unaltered sentences taken out of context. It's very much like cut and paste poetry. As a child I was drawn very strongly to the collage art of the Dadaists, Surrealists, and Fluxus. Written or printed words never stood alone; many artists invented ways to append visual and theatrical dynamics to their literary roots and came up with a sum exceeding the parts. The Flemish writer Paul van Ostaijen was my favorite, much like Apollinaire, Tzara or Schwitters. It's like listening to a painting. (The Books, 2003)

Como ya sabemos, la cualidad principal de la captura de sonidos mediante el *sampling* es la posibilidad de rescatar no sólo la melodía o la letra de una canción, sino el momento y las condiciones específicas de la performance. «That's what cool about sampling», dice Drew Daniel del dúo Matmos; «It transports the listener, if they're willing, to move in that pathway back to a specific moment in time. So, it's sort of like an archive of memories, of real experiences» (en McLeod; DiCola, 2011: 98). El productor de *hip hop* the Angel lo define en términos similares: «The reason why people sample is because you get an instant vibe, and an instant sound, from that original recording that you can't get by recording somebody playing a horn. It's just not the same. I can't describe to you what is, but part of it's the ambience, part of it's the atmosphere» (en Schloss, 2004: 73-74).

Hay diversidad de posturas, sin embargo, respecto a los motivos para seleccionar y *samplear* una determinada canción o sonido. Cuando Joseph G. Schloss le pregunta a Samson S. si *samplea* una canción por lo que representa para él, le responde que no: «I don't care how much the record meant to me, if it's not poppin'. [...] I go on just straight sound, man. You know, 'Do I like it,' 'Does it sound good to me?,' that type of deal. I don't really get all up in this mystical shit» (en Schloss, 2004: 147). Pero en el caso de algunos músicos electrónicos de tendencia más experimental, que muchas veces utilizan grabaciones no musicales, sí hay una valoración más emotiva del contenido. Para Nick Zamutto, el otro miembro de The Books, el motivo de la elección de una voz hablada no es sólo su calidad musical: «The more a sample has in it, the more it speaks for itself and has its own voice, the more useful it is. Those are the voices you don't hear on the radio or on TV but they're still familiar and human» (The Books, 2003).

Matthew Herbert tiene posturas más radicales. En su famoso «Personal Contract for the Composition of Music», especifica una serie de restricciones, entre ellas la prohibición de utilizar música de otros. Aunque suene paradójico, para Herbert el *sampler* es un instrumento que le permite ser original:

> if my desire as a musician is to be original (and this goes for life as well) then why start five paces back by sampling someone else's music? My ability to call myself the author/auteur/composer is immediately undermined. We have the ability to create a unique musical language every time we write a piece of music, a luxury afforded to us by the sampler. The moment you begin to fill it, the creative process begins. (2003)

Por este motivo, sus *samples* provienen de sonidos no musicales, pero además los escoge en función de la carga política o histórica que portan, con la creencia (no sé si ingenua o provocativa) de que podrían concientizar al auditor. De ese modo, en *One Pig* documentó la vida, crecimiento y muerte de un chancho, y en *The end of silence* creó un disco completo a partir de una grabación de unos pocos segundos en que se escucha la caída de una bomba en Libia. Como él mismo señala, intenta ir más allá del sonido encontrado por azar: «my work is no longer about 'finding' sound. it is about recording specific sound. i have stopped being interested in the sound of any door closing, but am now interested in listening to the door of number 10 downing street closing» (2010).

A estas disquisiciones, habría que sumar las diferentes maneras de manipular las muestras, ya que hay quienes que, como The Books o Matmos, intentan preservar y mostrar las condiciones originales del audio, sin sumarle efectos, hasta aquellos que, como Tim Exile, agotan todas las posibilidades de alteración de un sonido para volverlo irreconocible. En sus performances podemos verlo grabando en vivo algunos sonidos desde el micrófono, o recibiendo los *samples* que otros usuarios conectados simultáneamente le van enviando desde cualquier parte del mundo, para luego procesarlos de infinitas maneras. Él reconoce que precisamente la gracia es que los auditores sean testigos de la evolución de esas manipulaciones: «When they see a sound get grabbed and it goes round and round, getting manipulated… it's more like a story where you take a sound and the people watch the sound happening. It's like

a sound narrative that people get sucked into. I guess it's kind of like magicianship» (2011).

Para analizar los trabajos de Baum, Lohr, Piringer y tantos otros escritores, deberíamos incorporar, entonces, una serie de preguntas que están en la base de las prácticas actuales del *sampling* musical: ¿se *samplea* lo ajeno o lo propio?; ¿se trata de un referente conocido o desconocido?; ¿se pretende homenajear, criticar, parodiar o invisibilizar ese referente?; ¿se busca evidenciar u ocultar el proceso de apropiación?; ¿es un material artístico o no artístico?; ¿se ha tomado una obra completa o sólo una fracción?; ¿qué espacio ocupa dentro de la nueva composición?; ¿se relaciona con otras muestras de fuentes distintas?; ¿se combina con materiales no *sampleados*?; ¿qué tipo de efectos o manipulaciones se han realizado?; ¿resulta reconocible o no? Pero además deberíamos sumar una pregunta específicamente literaria: ¿es siquiera legible? Esta última pregunta es la que me resulta más atractiva. Usualmente consideramos que en la literatura el soporte material es secundario, reemplazable o desechable: podemos leer una misma novela en una edición de lujo o en una de bolsillo y la esencia de las ideas, conceptos, mensajes o emociones que portan esas palabras sería esencialmente la misma. Pero en estos casos no. Estas obras nos desafían porque nos obligan a considerar el cuerpo visual o sonoro de las letras como su cualidad más significativa, más allá de su contenido semántico. ¿Es posible considerar que estas obras producidas mediante el *sampleo* de imágenes y sonidos son literatura? ¿Qué es lo que hace a la literatura ser literatura? ¿Qué es la literatura? ¿Qué es qué?

Referencias

Almonte, C.; Meller, A., *Neoconceptualismo. El secuestro del origen*, Delhi, Sarak Editions, 2001.

Álvarez, F., «Los poetas bailan glitch: Jörg Piringer y la productivización del error», Tesis de Licenciado en Literatura Creativa, Universidad Diego Portales, 2013.

Álvarez, J. M., *Museo de Cera*, Madrid, Visor, 1993.

Baum, E., *Dog Ear*, (prólogo de Kenneth Goldsmith; epílogo de Béatrice Gross), Brooklyn, Ugly Duckling Presse, 2011.

Brown, A., «An Archaeology of Digital Aesthetics: Musical Sampling in Rodrigo Fresán's 'Señales captadas en el corazón de una fiesta'», *Hispanic Issues on Line*, 9, 2012, pp. 178-191.

Burroughs, W. S., *The Ticket that Exploded*, Londres, Palladin Books, 1987a.

Burroughs, W. S., *Break Through in Grey Room*, Sub Rosa, 1987b [CD].

Burroughs, W. S., *The Adding Machine. Selected Essays*, Nueva York, Arcade Publishing, 1993.

Carrión, J., «La cuenta atrás (y I)», [en línea], *Blog de Jorge Carrión Escritor*, 4.1.2012. <http://jorgecarrion.com/2012/01/04/la-cuenta-atras-y-i/>.

Christie, J., «Sampling the Culture: 4 Notes Toward a Poetics of Plundergraphia and on Kenneth Goldsmith's Day», *Open Letter. Kenneth Goldsmith and Conceptual Poetics*, Twelfth Series, 7, 2005, pp. 77-83.

Cox, C.; Warner, D. (2009). *Audio Culture. Readings in Modern Music*. Nueva York: Continuum.

DJ Tito. «Pablo de Rokha ecualizado», *Esperpentia*, 2. <http://www.esperpentia.cl/pagina_nueva_15.htm>, sin fecha (s/f).

Epstein, A., «Found Poetry, 'Uncreative Writing,' and the Art of Appropriation», en J. Bray; Gibbons, A.; McHale, B. (ed.), *The Routledge Companion to Experimental Literature*, Nueva York, Routledge, 2012, pp. 310-22.

Exile, T., «Tim Exile on Creative Sampling», [en línea], *Music Radar*, 12.8.2011. <http://www.musicradar.com/news/tech/tim-exile-on-creative-sampling-488181>.

Fallows, C.; Genzmer, S. (ed.), *Cut-ups, Cut-ins, Cut-outs: The Art of William S. Burroughs*, Viena, Kunsthalle Wien, 2012.

Goldsmith, K., *Day*, Great Barrington, The Figures, 2003.

Gysin, B., *Back in No Time. The Brion Gysin Reader*, (edición de Jason Weiss), Middletown, Wesleyan University Press, 2001.

Hahn, Ó., *Flor de enamorados*, Santiago, Francisco Zegers Editor, 1987.

Harkins, P. «Appropriation, Additive Approaches and Accidents: The Sampler as Compositional Tool and Recording Dislocation». *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, 2:1, 2010, pp. 1-19.

Hausmann, R., *Une anthologie poétique*, Marsella, Éditions Al Dante, 2007.

Hawkey, C., *Ventrakl*, Brooklyn, Ugly Duckling Presse, 2010.

Herbert, M., «Personal Contract for the Composition of Music» [en línea], <https://www.matthewherbert.com/about>, 2003.

Herbert, M., «That Sound», [en línea], <http://dev.matthewherbert.com/that-sound/>, 2010.

Herbert, M., *One Pig*, Accidental Records, 2011 [CD].

Herbert, M., *The End of Silence*, Accidental Records, 2013 [CD].

Katz, M., *Capturing Sound. How Technology has Changed Music*, Berkeley, University of California Press, 2010.

Kearney, D., «Poetics: The Black Automaton Series», [en línea], <http://douglaskearney.com/blackautopo/>, 2009.

Lamborghini, L., *El jugador, el juego*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2007.

Lohr, J., *Flipbook. A Critical Study of the Adult-Contemporary Poetics of Kenneth Goldsmith*, [en línea], A Large Research University Press. <http://www.actuarylit.com/?p=1991>, 2014.

López Cano, R., «La vida en copias. Breve cartografía del reciclaje musical digital», *LIS*, 5, 2010, pp. 171-85.

Luna, R. (2012). «El pasado como recurso creativo: Sampling y apropiación en la música». Tesis de Licenciatura en Arte, Universidad Andrés Bello, 2012.

Manuscritos, 1, 1975.

McLeod, K; DiCola, P., *Creative License. The Law and Culture of Digital Sampling*, Durham, Duke University Press, 2011.

Meller, A., «Copy-Paste: La técnica del Neoconceptualismo», [en línea], 28.9.2010. <http://descontexto.blogspot.com/2010/09/copy-paste-la-tecnica-del.html>.

Mendoza, J. J. (2011). *Escrituras past. Tradiciones y futurismos del siglo 21*. Bahía Blanca: 17grises editora.

Miller, P. D. (ed.), *Sound Unbound. Sampling Digital Music and Culture*, Cambridge, The MIT Press, 2008.

Montebruno, P., *Wachit@ (poesía de prueba)*, Santiago: s/ed., 2011.

Moreno, B., «Los grandes de la lírica española en el estilo inigualable de Octavio Paz», [en línea], *Periódico de Poesía*, 47. <http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=2228&Itemid=98>, 2012.

Morris, S., *Re-writing Freud*, York, Information as Material, 2005.

Navas, E., *Remix Theory. The Aesthetics of Sampling*, Viena, Springer-Verlag, 2012.

Piringer, J., «Vokál», [en línea], <http://joerg.piringer.net/index.php?href=cds/vokal.xml&mtitle=projects>, 2004a.

Piringer, J., *Vokál*, Transacoustic Research, 2004b [CD].

Place, V; Fitterman, R., *Notes on Conceptualisms*, Nueva York, Ugly Duckling Presse, 2009.

Robinson, E. D., *Shift Linguals. Cut-up Narratives from William S. Burroughs to the Present*, Amsterdam, Rodopi, 2011.

Rodgers, T. «On the process and aesthetics of sampling in electronic music production», *Organised Sound*, 8, 313-20, 2003.

Schloss, J. G., *Making Beats: The Art of Sample-Based Hip-Hop*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004.

Spinelli, M., «Electric Line: The Poetics of Digital Audio Editing», en A. Morris y T. Swiss (ed.), *New Media Poetics: Contexts, Technotexts, and Theories*, Cambridge, The MIT Press, 2006, pp. 99-121.

The Books, «The Books», (entrevista de Mark Richardson), [en línea], *Pitchfork*, 31.10.2003, <http://pitchfork.com/features/interviews/5920-the-books/>, 2003.

Varios, *Sampling*, Memphis, Books LLC, 2010.

4

Tendencias conceptuales en la literatura latinoamericana[32]

— No estoy particularmente interesado en las tendencias conceptuales en la literatura latinoamericana. Que no esté particularmente interesado no significa que no esté interesado: significa que no estoy *exclusivamente* interesado. Me interesa tanto aquello que puede ser etiquetado de conceptual como de no conceptual, y de hecho no estoy seguro de los límites entre lo conceptual o lo no conceptual. No estoy seguro, tampoco, si tiene sentido tiene tratar de definir si algo es conceptual o no, o si es latinoamericano o no, o si es literatura o no.

— Hace un par de años, Carlos Soto Román publicó una traducción de «Please, no more poetry» de Derek Beaulieu en una página web chilena, bajo el título «Por favor, no más poesía». El ensayo comienza así: «La poesía es el último refugio de lo poco imaginativo./ La poesía tiene poco que ofrecer fuera de la poesía misma. Los poetas eligen ser poetas porque no tienen el impulso de ser algo mejor» (2013). De inmediato surgió una respuesta del poeta Héctor Hernández Montecinos, bajo el título «La poesía es una nueva vida. A partir de 'Por favor, no más poesía' de Derek Beaulieu (traducido por Carlos Soto Román)», que comienza así: «La poesía es el arte de la imaginación por excelencia./ La poesía le ofrece al mundo no una visión de la poesía sino una visión de ese mundo./ Los poetas deciden serlo porque uno se consagra de verdad ante lo que no conoce pero siem-

[32] Presentado el 21 de octubre de 2014 en el Departamento de Inglés de la University of Utah y publicado en inglés en *Western Humanities Review*, vol. 70, 1, Spring 2016, 107-36 (traducción de Virginia Gutiérrez).

pre ha estado» (2013). Luego prosigue: «La mala poesía surge de cuando abandona lo genuino de la vida./ Ser natural es ser honesto y la honestidad es política», y concluye proclamando: «La poesía es una nueva vida para una nueva humanidad» (2013).

— Carlos Soto Román es un poeta chileno que vivió en Filadelfia entre 2009 y comienzos de 2014. Durante ese período participó en numerosas publicaciones y actividades vinculadas al conceptualismo. Vanessa Place presentó una serie de poemas suyos en la revistas *Dear Navigator*, y allí indica que «Chile has a longish extant history of conceptual poetry» (2011). Soto Román fue uno de los integrantes de la mesa «Global Conceptualisms» organizada por Place en París, en junio de 2012. Su intervención comenzó así: «As a starting point, I'd like to clarify that in Chile, Conceptual writing doesn't exist; that is to say, it doesn't exist as a concept. However, there are many works and writers that may well be classified as conceptualists». Entre ellos menciona como principal antecedente a Juan Luis Martínez, autor de una obra inclasificable titulada *La nueva novela*, compuesta entre otras cosas por la apropiación de numerosos textos e imágenes de fuentes literarias y no literarias. Finalmente se pregunta por la validez de la etiqueta «conceptual»: «But, how about the use of foreign label? Does it make any sense? In order to answer that, we shouldn't forget that a 'national' category could be questioned as a valid unit of analysis for an art that usually overcomes geographical boundaries, since usually the understanding of these phenomena is more convenient if it's regarded as a cross between international trends» (2012).

— Carlos Soto Román también ha participado en otros dos proyectos relevantes para las discusiones en torno al conceptualismo en Latinoamérica. Uno de ellos es el dossier preparado para la revista *Laboratorio* en 2013, en el que reúne a autores estadounidenses y canadienses que ya tienen un lugar establecido en este movimiento (Place, Beaulieu, Christian Bök, Rob Fitterman), algunos más jóvenes (Holly Melgard), y también europeos (Franck Leibovici, Riccardo Boglione), junto con varios latinoamericanos (Cecilia Vicuña, Sara Uribe, Ricardo Domeneck, Pablo Katchadjian, Ezequiel Alemian, entre otros). En su introducción también vuelve a preguntarse por las dificultades de esta etiqueta: «si bien, pareciera ser que todos los que actualmente practican el Conceptualismo entienden

perfectamente en teoría de qué se trata, en la práctica, nos daremos cuenta a través de sus obras que dicho entendimiento está volcado, de una forma rizomática, hacia las más diversas y extrañas direcciones» (2013).

El otro es la traducción al español y ampliación de *Do or DIY*, un ensayo de Craig Dworkin, Simon Morris y Nick Thurston. En esta edición se incluye una «[ESPECIE DE POSGRAFO]» de Andrés Ajens, que comprende el procedimiento de apropiación de una manera bastante más abierta:

> si el llamado a la «apropiación» de textos o huellas no abre desde ya una fisura o pliegue en él mismo, la susodicha apropiación corre el riesgo de reiterar (maquinalmente) lo peor: la apropiación imperial, el saqueo de Cuzco, Tenochtitlán y Bagdad, la maquinación colonial en toda (no sólo la barroca) variedad, etc., etc. Una cosa, apropiarse de haberes de instituciones nacionales, internacionales y transnacionales de arte & cultura, otra apropiarse de los restos de quien habrá carecido de todo haber, o casi. (Dworkin; Thurston; Morris, 2013: 34-35)

— Carlos Soto Román y yo nos reunimos en Nueva York el año 2010 y en Filadelfia el año 2012. En ambas ocasiones me manifestó su gran entusiamo por el conceptualismo y la necesidad de difundir y complejizar sus propuestas cuando volviera a Chile. Sus amigos estamos preocupados desde que volvió a Chile.

— Carlos Soto Román escribió un ensayo titulado «El plagio del plagio», en el que destaca la irrupción paralela e independiente del conceptualismo norteamericano y el «Neoconceptualismo», movimiento creado por Carlos Almonte y Alan Meller a fines de los '90 que culmina el año 2001 con el libro *Neoconceptualismo. El secuestro del origen*. Dicho libro, que recién fue publicado físicamente en New Delhi el año 2010, se caracteriza por la construcción de textos propios a partir de textos ajenos. El texto de Carlos forma parte de *Neoconceptualismo. Ensayos* en el que se reúnen las miradas de diversos académicos y escritores. Entre ellos se cuenta Riccardo Boglione, escritor italiano, que residió en Estados Unidos y actualmente vive en Uruguay, desde donde edita la revista *Crux Desperationis*. En su texto él establece una diferencia: «Si los chilenos no se desprenden de la fuente exquisitamente literaria [...] y tampoco del recurso al montaje más

o menos febril [...] el *conceptual writing* es mucho más flexible. Admite todo tipo de producción textual» [y] emplea técnicas de manipulación que no presuponen necesariamente un montaje creativo del material» (Cussen; Almonte; Meller, 2014: 113).

— Carlos Soto Román y Riccardo Boglione participaron en una serie de intercambios internacionales promovidos por Vannesa Place en la revista *Jacket2* bajo el rótulo «Global Conceptualisms», que prolongan el diálogo iniciado en la mesa organizada en París. Carlos Soto Román destaca que su interés en el conceptualismo «has a root that is almost archeological, in the sense that provides me a new context in which I can relate, rescue, and promote different readings and/or ways of understanding fundamental works that are not well known outside Chile, which appeared years before the current Conceptualist movement was born. I'm talking about my local referents here». Luego define su relación con el conceptualismo como un estado de Facebook: «it's complicated» (en Hallberg; Soto-Román, 2012). Boglione también describe su propia situación: «in the area where I live, the Cono Sur (Uruguay, Argentina, Chile), I know of only a few writers who employ creative strategies that might be said to connect with conceptualism. Moreover, as far as I know, these writers do not conceive of themselves as part of a community. Of course, there are some writers, for example Felipe Cussen and Carlos Soto-Román, who are well aware of the conceptualist movement, and who in fact embrace it» (Victor y otros, 2013).

— ¿Yo he abrazado el conceptualismo? ¿Cómo se abraza el conceptualismo?

— No sé si he abrazado el conceptualismo, pero cuando recibí en mi casa la voluminosa antología *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing* casi tuve que abrazarla para leerla. Unos meses después le escribí a Craig Dworkin un tímido correo titulado «From Chile»[33] en el que le decía: «A couple of months ago I received your anthology 'Against expression', and it made me think in a couple of contemporary latin american writers which could also be related with conceptual poetics». Siempre que le escribo un correo a una persona importante del extranjero coloco «From Chile», para provocarle compasión.

[33] Correo electrónico a Craig Dworkin, 27-4-2011.

— Mi tímido correo corresponde al mismo entusiasmo de mi amigo Carlos. Al conocer las formulaciones del conceptualismo tal como lo definían Kenneth Goldsmith, Craig Dworkin, Vanessa Place, Rob Fitterman y Marjorie Perloff, teníamos la sensación de que existía una coincidencia con algunas de las prácticas propias y de otros autores cercanos. También habíamos utilizado procedimientos como la apropiación y la reiteración para desarrollar una poética en la que se disolviera la subjetividad. En gran parte esto se debía a una incomodidad con la experiencia de haber crecido en Chile, donde todos se creen poetas, y donde todos creen que ser poeta significa sufrir mucho. En mi caso también respondía a un interés previo por los referentes compartidos con el conceptualismo, particularmente OuLiPo, la poesía concreta, el arte conceptual y la música electrónica. Y al igual que Carlos, también se ligaba a la revalorización de figuras de nuestra tradición como Juan Luis Martínez.

Creo que ese impulso ha sido parecido al de otros poetas y académicos latinoamericanos que se han acercado al conceptualismo. Ricardo Domeneck, por ejemplo, toma como punto de partida *Notes on Conceptualism* de Rob Fitterman y Vanessa Place, y los diálogos en *Jacket2* para pensar en una posible cartografía conceptual al interior de la tradición experimental de la poesía brasileña, en la que podría incluirse obras como el famoso «beba coca cola» de Décio Pignatari (2013). Marco Antonio Huerta comenta la traducción de Cristina Rivera Garza de *Notes on Conceptualism*, y comenta

> Existen casos que apuntan a que los conceptualismos se encuentran ya en práctica en el español. Pablo Katchadjian recién engordó El Aleph de Jorge Luis Borges y anteriormente ordenó de la a a la z los versos del Martín Fierro de José Hernández. En México, Sara Uribe reescribió la Antígona de Sófocles por medio de la apropiación de testimonios sobre los desaparecidos de los últimos años. El chileno Carlos Soto Román trabaja con la materialidad de lenguaje público y en su aspecto visual desde su condición de inmigrante en los Estados Unidos. Notas sobre conceptualismos aparece concomitante con el entusiasta rescate editorial de la obra del artista y escritor mexicano Ulises Carrión, lo cual abona a la urgencia de sumarse a este diálogo. (2013)

Y Mónica de la Torre, poeta nacida en México que reside en Estados Unidos desde 1993, también ha reivindicado la figura de Ulises Carrión (2013) y nuevamente la de Juan Luis Martínez (en *Corrected Slogans*, 2013: 203).

— Cada vez que he hablado con un escrito conceptual norteamericano, lo primero que me preguntan es: ¿Conoces a Mónica de la Torre? Mónica de la Torre es la única autora de origen latinoamericano incluida en la antología *Against Expression*,[34] y también aparece, junto a Cecilia Vicuña, en *I'll Drown my Book. Conceptual Writing by Women*. En efecto, tanto en esas selecciones como en el listado incluido al final de *Notes on Conceptualisms*, el grueso de los seleccionados pertenecen al ámbito estadounidense, canadiense, inglés y, en el caso de *Against Expression*, también francés. El interés por pensar el conceptualismo a nivel global corresponde, entonces, a una segunda etapa, posterior a la de su primera cristalización teórica y editorial en torno a 2010.

Vanessa Place explicita esta intención de manera irónica pero no menos certera esta intención en su texto «Global Conceptualisms. I am American»: «I am American. Thus, it is my manifest destiny to arrive late on the scene and take credit for any subsequent victory» (2012). En la presentación de la serie de intercambios en *Jacket2* detalla cómo el conceptualismo opera y responde a referentes muy diversas en sus respectivos contextos:

> In the United States and Canada, conceptualism is an early 21st century literary movement with antecedents in the Duchampian readymade, 80s appropriation art, Brazilian concrete poetry, and French Oulipian constraint writing. In France, «poetic documents» work as site-specific nodes of sociological and linguistic analyses; in the Philippines, conceptualism serves as performative institutional critique. Sweden and Chile have 40-year legacies of conceptual writing born of disparate political climates and their critiques. In Iran, literary appropriation is literary tradition; current Russian videopoetics has its roots in 1970s Moscow Conceptualism. Conceptual writing is newer to Germany

[34] En el prefacio «The Fate of Echo», Dworkin también menciona a Pierre Menard, el personaje creado por Jorge Luis Borges, como un «uncreative writer» (Dworkin; Goldsmith, 2011: xlv).

> and Mexico, where practitioners use its techniques to rearticulate contemporary and past history. (en Hallberg; Soto Román, 2012).

El tono cuidadoso de Place contrasta con las proclamas más provocativas y quizás inocentes del líder más famoso del conceptualismo, Kenneth Goldsmith. Pero de todos modos, ambos han recibido el mismo tipo de críticas precisamente a partir de su comparación con la escena latinoamericana. Kent Johnson, por ejemplo, critica el conservadurismo del conceptualismo norteamericano en contraste a su desarrollo en contextos de represión cultural y política, como la dictadura chilena (2013). Del mismo modo, Calvin Bedient se vale de poetas como César Vallejo o Raúl Zurita para defender una poesía basada en los afectos.[35] La crítica más dura, sin embargo, proviene del mexicano Heriberto Yépez, quien cuestiona la novedad de las propuestas de Goldsmith: «Su innovación es cuestionable. Un ejemplo entre otros: Ulises Carrión hace un tercio de siglo hacía cosas que hoy abanderan norteamericanos», y además ataca sus pretensiones de globalización: «Reiteran prácticas colonialistas. Vía manifiestos, antologías y membresías, borran o se apoderan de otras historias. [...] Vanessa Place o Goldsmith encarnan el expansionismo norteamericano y lo tornan buen gusto, refinamiento post-experimental, radical-soft» (2013).

— El panorama que he descrito refleja una serie de tensiones, prejuicios y malentendidos que vuelven muy difícil definir las tendencias conceptuales en la literatura latinoamericana. Frente a estas resbalosas condiciones se corren además dos riesgos: por una parte, sería absurdo negarse a establecer relaciones entre prácticas y reflexiones similares que se están produciendo en Latinoamérica, Estados Unidos o Europa, pero por otra parte se puede caer en el exceso de abusar de la «marca» conceptual hasta que se torne irrelevante. ¿Queremos que el conceptualismo global sea como una publicidad de Benetton?

---

[35] Rachel Galvin le replica con una fuerte advertencia: «There is a danger in canonizing non-English-language poets as martyrs whose 'suffering' may serve as a beacon to 'us'» (2014a). Luego va más allá en su artículo «Poetry is Theft», en el que propone considerar la antropofagia de Oswald de Andrade y Haroldo de Campos como una perspectiva para analizar a los escritores conceptuales norteamericanos: «I am proposing the cannibalistic logic of poetic displacement as an alternative to the concept of 'uncreative writing' that has begun to gain currency among North American poets and scholars» (2014b: 23).

— He acumulado esta serie de declaraciones que nos hablan de las condiciones en que podrían surgir las tendencias conceptuales en la literatura latinoamericana, pero estas vagas explicaciones y referencias a autores poco conocidos impiden formarse una idea más clara de sus características. Es importante conocer la discusión en torno al conceptualismo en Latinoamérica,[36] pero una vez conocida creo que es aún más necesario dejarla a un lado.

He colocado estos elementos sobre la mesa sólo para quitarlos.

— Cuando un amigo leyó estas primeras notas me dijo: «quedamos igual». Pero no quiero que quedemos igual. Tampoco quiero ser impreciso. Hablaré, entonces, de algunas obras de otros dos escritores que me interesan mucho. Dejaré descansar a mi amigo Carlos, y me referiré a Pablo Katchadjian y Luis Alvarado. Ambos conocen el conceptualismo norteamericano, pero también conocen muchas cosas más.

— Pablo Katchadjian se propuso reescribir tres grandes clásicos de la literatura argentina. El primero fue *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*

[36] Es importante, también, conocer no sólo la discusión sobre el conceptualismo «literario» sino también sobre el arte conceptual en Latinoamérica, que ha sido muy fuerte desde los sesenta. En 1999, Luis Camnitzer, Jane Farver and Rachel Weiss, publicaron *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s*, en el que proponen ampliar «the geographic scope of the definition of conceptualism, to open up the meaning of the term itself to include a spectrum of artistic intents and responses to reality/circumstances that goes beyond the limits of the usual (and formally derived) art world scope» (1999: xi). En un libro posterior, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, Camnitzer pretende «to trace the roots and genealogies of Latin American conceptualism from its own tradition rather than treating it like a derivative product of what was current in New York and Paris, often many years later» (2007: 3). Allí enfatiza la importancia de los precursores literarios, como Max Aub, Vicente Huidobro, José Juan Tablada, Carlos Oquendo de Amat, Oswald de Andrade, Nicanor Parra, Noigandres, Ferreira Gullar y Ricardo Carreira, y también subraya la naturaleza política del conceptualismo latinoamericano. José Ignacio Padilla sigue esta perspectiva al analizar el trabajo del poeta chileno Martín Gubbins, a quien considera que se puede comparar con la figura del «unoriginal genius» de Perloff y las prácticas apropiativas de Goldsmith, pero que difiere en sus propósitos más políticos: «Quizás en este matiz político se manifieste nuevamente la diferencia entre el conceptualismo del norte (más aséptico) y el conceptualismo del sur (más cercano a la crítica ideológica). Ver Camnitzer (2009)» (2014: 62; se refiere a la versión española de *Global Conceptualism* (*Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano* (Murcia: CENDEAC, 2009)).

(2007). Tal como suena, este libro corresponde al reordenamiento alfabético de los versos de la primera parte del *Martín Fierro* de José Hernández. He aquí un fragmento:

como a buscarme la hebra,
como a perro cimarrón
como a quererme comer;
como a quererme ensartar,
como agua de la virtiente.
como agua de manantial.
como agua de manantial;
cómo andaba la gauchada
cómo andaría de matrero,
como bicho sin guarida;
como burro con la carga.
como carne de cogote:
como carne de paloma.
como chico con lumbrices.
como cosa más sigura.
como criollos entendidos
como de alma que anda en pena.
como el pájaro del cielo;
como el pájaro en su nido;
como el perro que oye truenos.
como el ruido de un latón.
como el sufrir y el llorar.
como encomienda de pobre.
como esas aves tan bellas
cómo fue la conclusión.
como guacho pa la leche».
como güérfano a la teta.
como haciéndomé chiquito. (2007: 11-12)[37]

[37] Este libro fue incluido en la antología *Reprint. Appropriation & Literature*, editada por Annette Gilbert, junto a otros autores latinoamericanos como Ulises Carrión, Ezequiel Alemián y Milena Bonilla Galeano.

Como destaca el novelista César Aira, «El resultado es un poema a la vez extraño y conocido, una cámara de ecos del poema nacional», y su efecto resulta inquietante: «nos damos cuenta con sorpresa de que nos hemos librado justo de lo que más nos molestaba: de esa insistencia de una voz en decirnos algo, hacerse entender, convencernos» (2009). Incluso llega a imaginarse sus efectos futuros:

> Habría que pensar en generaciones y generaciones de escolares a los que se les hiciera leer sólo este *Martín Fierro ordenado alfabéticamente,* ocultando celosamente el otro, el convencional. Las desventuras del gaucho, consteladas en orden alfabético, y acompañando a estos jóvenes argentinos el resto de sus vidas (porque el juego no tendría gracia si no se los obligara a aprenderlo de memoria), daría origen a la larga a una nueva nacionalidad, distinta, si no mejor al menos más arriesgada... (2009).

Juan José Mendoza, en cambio, lo vincula fuera de sus límites, y lo sitúa de acuerdo a «las lógicas de la transgresión y con las artes plásticas de los '80 norteamericanos: fotocopia y escrituras al margen; apropiacionismo e intervención» (2011: 63). Incluso cita a Burroughs cuando se refiere a este procedimiento como un «virus informático» (2011: 64). Una descripción similar por cierto, se lee en la contratapa de *Re-Writing Freud* de Simon Morris:

> A virus or process of contagion has been at work, intervening in Sigmund Freud's *The Interpretation of Dreams*, rupturing it and returning it to us in a new order. By subjecting Freud's words to a random redistribution, meaning is turned into non-meaning and the spectator is put to work to make sense of the new poetic juxtapositions. The world of dreams is subject to the laws of the irrational and *Re-Writing Freud* gives the spectator the chance to view Freud's text in its primal state. (2005)

A pesar de la coincidencia en el efecto de desacralización de un clásico y la disolución de su sentido, es interesante destacar que se produjo desde procedimientos casi opuestos: la aplicación rigurosa del orden alfabético, por una parte, el azar, por otra.

Sería igualmente interesante comparar este *Martín Fierro* con otras obras ordenadas alfabéticamente. En *Against Expression* se incluyen algunos ejemplos, pero el que más me gusta es uno que también lo explicita desde el título: *The Bible (alphabetized)* de Rory Macbeth.

> babbler babbler babbling babblings babblings babe babe babe babe babe
> babe babes babes babes babes babes babes babes babes babes back back
> back back back back back back back back back back back back back back
> back back back back back back back back back back back back back back
> back back back back back back back back back back back back back back
> back back back back back back back back back back back back back back
> back back back back back back back back back back back back back back
> back back back back back back back back back back back back back back
> back back back back back back back back back back back back back back
> back back back back back back back back back back back back back
> back back back back back back back back back back back back back
> back back back back back back back back back back back back back
> back back back back back back back back back back back back back
> back back backbiteth backbiting backbitings backbone backs backs backs
> backs backs backs backs backs backside backside backside backslider
> backsliding backsliding backsliding backsliding backsliding backsliding
> backsliding backsliding backsliding backsliding backsliding backsliding
> backslidings backslidings backslidings backslidings backward backward
> backward backward back- ward backward backward backward backward
> backward backward back- ward backward backward backward backward
> backward backward bad bad
> (en Dworkin; Goldsmith, 2011: 359)

La aplicación del orden alfabético se aplica a partir de una medida menor: las palabras. El efecto de uniformidad visual, por consecuencia, es mucho mayor, e incluso hay páginas completas con una sola palabra, «be» (363-68). Esta comparación permite valorar con mayor precisión la decisión de Katchadjian: él ha preferido que el sentido caótico de su reordenamiento sea guiado por la misma estructura rítmica del verso octosílabo original. Dicho de otro modo, aunque su sentido sea confuso, suena parecido, y ese ritmo resulta extrañamente acogedor para sus compatriotas que lo repitieron una y otra vez en la escuela.

— Pablo Katchadjian también se propuso recopilar una serie de citas de periódicos y revistas argentinos a lo largo de 2012. Finalizó el 6 de diciembre, y lo publicó como *e-book* el 7 de diciembre, justo el día en que se comenzó a aplicar la Ley de Medios, que impedía la concentración de medios de comunicación, y que enfrentó a la presidente Cristina Kirchner con el grupo Clarín, de tendencia opositora. Frente a este panorama particularmente caldeado, Katchadjian se impuso restricciones bastante específicas:

> en contraste con lo que ocurría en el marco original de estas citas, este libro no está hecho para convencer a nadie de nada, y sin embargo pienso que podría resultar útil. Otras aclaraciones: tomé de los mismos medios los nombres, títulos, cargos y definiciones de quienes hablan; no incluí suplementos culturales; el orden de las citas, en general, es el de recolección, y el nivel de composición es mínimo; si bien varias de las citas no están enteras, traté de no forzarlas ni tergiversarlas; y, por último: sólo cité citas. (2013: 7).

Esta tarea es distinta a la de *El Martín Fierro...*: si en aquel primaba la concepción de una idea que después debía ser aplicada, aquí hay un trabajo selectivo, pero que tampoco intenta mostrarse virtuoso, sino más bien busca transmitir el desorden y la cacofonía del debate público. Es, a su manera, un poema eminentemente realista.

He aquí un ejemplo de las combinaciones que se producen:

> «Nos detuvieron los agentes de los Servicios de Inteligencia bolivarianos y nos acusaron de espionaje», dijo el conductor y periodista Jorge Lanata.
>
> «Lo que más me interesa de Borges es la idea de que todo es plagio, de que hay cuatro ideas y todas están en la Ilíada», dijo el escritor portorriqueño Luis Othoniel Rosa.
>
> «Ahora estamos más tranquilos, pero estamos bastante indignados», dijo el conductor y periodista Jorge Lanata.
>
> «Nosotros estamos abiertos al diálogo», dijo el suboficial de Gendarmería Raúl Maza.

> «La verdad es la verdad y las cosas como son», dijo la heredera del escritor Jorge Luis Borges, María Kodama.
>
> «Ojo, que poner buena onda todo el tiempo cansa»; dijo Pedro Kalaydjian, guardia del subte. (2013: 120-21)

La crítica argentina Graciela Speranza refiere la experiencia de esta obra en los siguientes términos: el lector «recuerda haber leído algunos de los dichos, descubre otros, viaja en el tiempo de las referencias. Pero también arma sus propias series, contrasta unos con otros, sonríe, se consterna, descubre la ironía dramática que les dio el paso del tiempo e intenta infructuosamente descifrar la lógica que los reúne, mientras se entrega al mecanismo y sigue leyendo» (2013). La relaciona con otros casos de apropiacionismo en la literatura argentina contemporánea como «las páginas subrayadas, escogidas y escaneadas de Ezequiel Alemian (*El tratado contra el método de Paul Feyerabend*) y la poesía *spam* a través de búsqueda en Google de Charly Gradín ('El peronismo es como...'; 'Cae la tarde y...')», pero además enmarca su lectura ampliándola a referentes literarios como William Burroughs, David Markson y Kenneth Goldsmith, y también visuales, como *The Clock* de Christian Marclay. Me gustaría añadir como otra comparación posible: el libro *Päivä* de Leevi Lehto, también incluido en *Against Expression*, quien se autoimpuso una serie de estrictas restricciones para reorganizar las noticias de un solo día emitidas por la Finnish News Agency (en Dworkin; Goldsmith, 2011: 339-40).

Katchadjian también cita sus propios referentes en el prólogo: «Mientras lo hacía, me acordé, un poco epifenomenalmente, de un poema ('a balada de los esqueletos', de Allen Ginsberg) y de dos libros (*Falsos pareados*, de Alejandro Rubio, y *Rayar*, de Ezequiel Alemian)» (2013: 7). Todos estos ejemplos resultan bastante ilustrativos, particularmente *Rayar* de Alemian, quien más de diez años antes se había propuesto: «*Escribir una frase cada día de mi vida, que no pueda ser corregida ni descartada*» (1999: 4). Finalmente Katchadjian cita una frase de Jonathan Swift cuyo sentido comprendí perfectamente al terminar el libro: «Detesto leer sus escritos, porque no comparto sus principios y no puedo soportar que se me trate de convencer» (en Katchadjian, 2013: 7).

— Luis Alvarado también se ha propuesto muchas cosas, y varias de ellas se encuentran en su único libro de poesía editado hasta la fecha, titulado

correctamente *Inventario*. Su obra está influenciada por el poeta y artista peruano Jorge Eduardo Eielson (que merecería sumarse a la ilustre galería de precursores como Juan Luis Martínez y Ulises Carrión)[38] y también se relaciona con la artista conceptual Luz María Bedoya y el poeta Mario Montalbetti, pero también bebe de Fluxus y el arte conceptual norteamericano. Es muy activo en el campo de la música experimental y la poesía sonora.

Un buen ejemplo de todos sus intereses se encuentra en una de las secciones de *Inventario*. «Notas a un box set vacío. 9 piezas perdidas de la música peruana», es una pieza que inicialmente iba a aparecer en una revista musical, que compila una serie de composiciones perdidas, de las que solo hay algunas referencias. Éstas son algunas de Manongo Mujica:

> En 1973 realizó una serie de experimentos con frotaciones sobre objetos diversos: un papel, un libro, mesas, alfombras, cojines, todo lo que pudiese frotarse con la finalidad de crear capas que emularan el sonido del mar. Durante un año se encerró en el estudio miraflorino de Sandro Li Rossi. Tras tener la grabación terminada un buen día le regaló la única copia a un productor alemán: «En ese momento sentía que era lo que tenía que hacer, al mar no lo podía retener» declara Manongo.
> En 1980 fue invitado a Estados Unidos a un homenaje que se le realizaba al compositor norteamericano John Cage. Allí presentó una obra que consistía en pisar una serie de círculos formados con una tonelada de hojas secas crujientes micradas. Sobre esta obra ha dicho Manongo: «Se grabó pero yo no tengo copia de eso. Eso se lo lleva el viento. Las mejores cosas son así». (2010: 52)

Eduardo Chirinos destaca lo que implica enterarse de estas obras que nunca se podrán escuchar: «Esta imposibilidad es doblemente traumática: primero porque se trata de composiciones experimentales y altamente innovadoras [...] y, segundo, porque estas composiciones *realmente* existieron» (2011: 211).

Vale la pena comparar este listado con uno igualmente silencioso realizado por Craig Dworkin: «Further listening», el último capítulo de su

[38] También ha investigado sobre su compatriota Heinrich Helberg, a quien sitúa en la intersección entre la poesía experimental y el arte conceptual (2018).

libro *No Medium*. Dworkin nombra una larga lista de obras silenciosas como la famosa *4'33"* de Cage, pasando por Alphonse Allais, Yves Klein, Yoko Ono hasta otras más nuevas como las de Language Removal Service, Nick Thurston o JAMeS WHITeHead. El paralelo entre dos textos aparentemente tan parecidos nos permite destacar una diferencia particularmente significativa: todos los silencios reunidos por Dworkin son voluntarios y su efecto es más bien provocador, a veces divertido; todos los silencios reunidos por Alvarado son involuntarios y su efecto es melancólico, dramático.

— No quise utilizar el adjetivo «conceptual» durante esta rápida presentación de algunas obras de Katchadjian y Alvarado. No es que no crea que no puede aplicarse, pues por algo he propuesto su comparación con ejemplos ya sancionados dentro del conceptualismo. Me abstuve porque creo que estas obras reclaman algo más que esa etiqueta, y nos obligan a entender su posición en los campos culturales desde los que emergen. Creo que primero hay que leerlas y contextualizarlas y sólo entonces comenzar a preguntarse por la pertinencia de este calificación. Su carácter literario también es borroso, pues su autoría no se basa en la creación sino en la recopilación y el reordenamiento. Cuesta distinguir si se trata de narrativa, poesía, periodismo o simplemente un *collage*. Pero lo que me resulta más desafiante es el modo en que permiten cuestionar las categorías en que suele encasillarse la literatura latinoamericana. Sus obras traen a la mente conceptos como nación, política, memoria, desaparición, que muchos de nuestros críticos y especialmente la mirada paternalista de muchos académicos norteamericanos han convertido en clichés. Katchadjian y Alvarado no satisfacen sus expectativas con denuncias y reivindicaciones explícitas, sino que provocan su emergencia a partir de operaciones negativas. Por último, lo que me interesa más es que estas obras, como las de mi amigo Carlos y muchos más, nos permiten alterar el mapa del conceptualismo como se ha venido escribiendo hasta hoy. La mejor operación crítica que se me ocurre consistiría en fotocopiar algunas páginas de *El Martín Fierro ordenada alfabéticamente* y *La cadena del desánimo*, y pegarlas entremedio de la antología *Against Expression*, y hacer lo mismo con «Notas a un box set vacío» y agregarlo como un nuevo capítulo a *No Medium*.

Esto es lo que quería colocar sobre la mesa.

Nota:

Leí este ensayo en el Departamento de Inglés de la Utah Universidad, el 21 de octubre de 2014, mientras visitaba a Craig Dworkin. Posteriormente ha habido más intercambios entre los conceptualismos del norte y del sur. Mi amigo Carlos Soto Román ha publicado una serie de posts titulados «Chilean Poetics» en Jacket2 (2014a, 2014b, 2014c, 2014d, 2015)*, y el académico norteamericano Scott Weintraub publicó una monografía sobre Juan Luis Martínez, donde también establece una relación con el conceptualismo («in terms of recent critical discussions of citacionality and borrowing vis-à-vis two books on contemporary and historical experimental writing processes: Marjorie Perloff's* Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century *(2010) and Kenneth Goldsmith's* Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age *(2011)» (32-33)). Un par de libros de Kenneth Goldsmith han sido traducidos en Chile y Argentina (*Fidget *fue traducido como* Inquietud *por Sebastián Jatz Rawicz (2015a), quien también tradujo* Theory *como* La Teoría del Herrero de Oro *(2015b), y* Uncreative Writing *fue traducido por Alan Page como* Escritura no creativa *(2015c)). En mi propia investigación encontré algunas interesantes reflexiones que no había advertido previamente, como las de* Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, de Cristina Rivera Garza (2013), donde profundiza en el conceptualismo norteamericano en dialogo con la teoría europea y muchos escritores latinoamericanos. También realizamos un diálogo con Riccardo Boglione y Carlos Soto Román en la Universidad de Santiago de Chile, adonde luego invitamos a Craig Dworkin y organizamos algunas reuniones y una lectura con poetas chilenos como Carlos Cociña, Martín Gubbins, Carlos Almonte y Alan Meller. En el intertanto, sin embargo, ha habido un importante cambio en la percepción del conceptualismo en Estados Unidos, tras la lectura de Goldsmith del reporte de autopsia de Michael Brown en Brown University, y posteriormente con los* tweets *de «Gone With the Wind» de Vanessa Place. The Mongrel Coalition Against Gringpo (un grupo anónimo asociado a poetas como el brasileño Lucas de Lima, que estudia en Penn University) atacó fuertemente a los poetas conceptualistas y planteó argumentos basados en la descolonización. Estos grandes debates (que obviamente tienen muchas dimensiones políticas y estéticas) implican un escenario muy diferente al que acabo de describir. Pero de algún modo considero que la estrategia de Mongrel es finalmente un fracaso, porque están utilizando exactamente el discurso que los críticos americanos esperan de los escritores latinoamericanos, y se están au-*

toexotizando. Estas discusiones, por supuesto, se llevan a cabo en el medio más capitalista de todos: Facebook. De hecho, ahora estaba tratando de encontrar un comentario muy inteligente (o eso supongo) que escribí en el muro de Lucas de Lima, que tenía algo que ver con mi difícil experiencia viviendo en el tercer mundo, pero acabo de descubrir que ya no somos amigos.

Referencias

Aira, C., «El tiempo y el lugar de la literatura», [en línea], *Otra parte. Revista de artes y letras*, 19, verano 2009-2010, <https://www.revistaotraparte.com/op/ideas/el-tiempo-y-el-lugar-de-la-literatura/>, 2009.

Almonte, C.; Meller, A., *Neoconceptualismo. El secuestro del origen*, Delhi, Sarak Editions, 2001.

Alvarado, L., *Inventario*, Lima Ediciones de Yuggoth, 2010.

Alvarado, L. «Un lugar para enterrar el poema. Heinrich Helberg: poesía experimental y arte desmaterializado», *Pesapalabra*, 2, diciembre 2018, 3-11.

Beaulieu, D., «Por favor, no más poesía», [en línea], (traducción Carlos Soto Román), *Proyecto Patrimonio*, 7.2.2013, <http://letras.s5.com/cso070213.html>, 2013.

Bedient, C. «Against Conceptualism», *Boston Review*, 24.7.2013, <http://bostonreview.net/poetry/against-conceptualism>, 2013.

Bergvall, C. y otras (ed.). *I'll Drown my Book. Conceptual Writing by Woman*, Los Angeles, Les Figues Press, 2012.

Camnitzer, L.; Farver, J.; Weiss, R. (ed.), *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s*, Nueva York, The Queens Museum of Art, 1999.

Camnitzer, L., *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, Austin, University of Texas Press, 2007.

Chirinos, E., «Catálogo de invenciones o las aventuras del trovar vanguardista», *Hueso Húmero*, 57, 2011, pp. 207-214.

Corrected Slogans: Reading and Writing Conceptualism, Brooklyn, Triple Canopy, 2013.

Cussen, F.; Almonte, C.; Meller, A. (ed.), *Neoconceptualismo. Ensayos*, Delhi, Sarak Editions, 2014.

De la Torre, M., «Ulises Carrión's The Poet's Tongue», *Bomb*, 122, <http://bombmagazine.org/article/6931/ulises-carri-n-s-the-poet-s-tongue>, 2013.

Domeneck, R. «Conversa sobre uma possível poética conceitual no contexto brasileiro», [en línea], *Rocirda Demencock*, 21.4.2013. <http://ricardo-domeneck.blogspot.de/2013/04/conversa-sobre-uma-possivel-poetica.html>, 2013.

Dworkin, C.; Goldsmith, K. (ed.)., *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*, Evanston, Northwestern University Press, 2011.

Dworkin, C., *No Medium*, Cambridge, The MIT Press, 2013a.

Dworkin, C.; Thurston, N.; Morris, S., *Do or DIY*, (traducción de Carlos Soto Román), Santiago, Das Kapital, 2013b.

Galvin, R., «Lyric Backlash», [en línea], *Boston Review*, 11.2.2014, <http://www.bostonreview.net/poetry/rachel-galvin-lyric-backlash>, 2014a.

Galvin, R., «Poetry is Theft», *Comparative Literature Studies*, 51: 1, 2014b, pp. 18-54.

Gilbert, A. (ed.), *Reprint. Appropriation & Literature*, Wiesbaden, Luxbooks, 2014.

Goldsmith, K., *Inquietud*, (traducción de Sebastián Jatz Rawicz), Santiago, Das Kapital Ediciones, 2015a.

Goldsmith, K., *La Teoría del Herrero de Oro* (traducción de Sebastián Jatz Rawicz), Santiago, Libros del Pez Espiral, 2015b.

Goldsmith, K., *Escritura no creativa* (traducción de Alan Page), Buenos Aires, Caja Negra, 2015c.

Hallberg, A.; Soto Román, C., «Fotnot: Nota al Pie on Conceptualisms: An epistolary dialogue between Anna Hallberg (Sweden) and Carlos Soto-Román (Chile)», [en línea], *Jacket2*, 12.9.2012, <https://jacket2.org/commentary/fotnot-nota-al-pie-conceptualisms-epistolary-dialogue-between-anna-hallberg-sweden-and-ca>, 2012.

Hernández Montecinos, H., «La poesía es una nueva vida. A partir de 'Por favor, no más poesía' de Derek Beaulieu (traducido por Carlos Soto Román)», [en línea], *Proyecto Patrimonio*, 7.2.2013, <http://letras.mysite.com/hhe070213.html, 2013>.

Huerta, M. A., «Notas sobre *Notas sobre conceptualismo*», [en línea], *Tierra Adentro*, <https://tierraadentro.fondodeculturaeconomica.com/notas-sobre-notras-sobre-conceptualismo-2/>, 2013.

Johnson, K., «Notes on Safe Conceptualisms», *Lana Turner. A Journal of Poetry and Opinion*, [en línea], 27.7.2013. <http://www.lanaturnerjournal.com/contents-current/kent-johnson-notes-on-safe-conceptualisms>, 2013.

Katchadjian, P., *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*, Buenos Aires, IAP, 2007.

Katchadjian, P., *La cadena del desánimo*, Buenos Aires, Blatt & Ríos, 2013.

Mendoza, J. J., *Escrituras past. Tradiciones y futurismos del siglo 21*, Bahía Blanca, 17grises editora, 2011.

Morris, S., *Re-Writing Freud*, York, Information as Material, 2005.

Padilla, J. I., *El terreno en disputa es el lenguaje*, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2014.

Place, V., «Global Conceptualisms. I am American», [en línea], *Ubu*, 6.6.2012, <http://ubu.com/papers/place_global.html>, 2012.

Place, V; Fitterman, R., *Notes on Conceptualisms*, Nueva York, Ugly Duckling Presse, 2009.

Place, V., «Introduction», [en línea], en C. Soto Román, «Carlos Soto Román: Conceptualisms», *Dear Navigator*, <http://blogs.saic.edu/dearnavigator/summer2011/carlos-soto-roman-title/>, 2011.

Rivera Garza, C., *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, México, Tusquets Editores, 2013.

Soto Román, C., «Dossier Conceptualismo», [en línea], *Revista Laboratorio*, 8, <www.revistalaboratorio.cl/category/creacion-nro-8/>, 2013.

Soto Román, C., Notes for the panel «Global Conceptualisms», (París, 7 de junio de 2012). Inédito, 2012.

Soto Román, C., «Viva Cada!», [en línea], *Jacket2*, 24.10.2014, <http://jacket2.org/commentary/viva-cada>, 2014a.

Soto Román, C., «Nicanor Parra's 100. Disorienting poetry for a century», [en línea], *Jacket2*, 9.11.2014, <http://jacket2.org/commentary/nicanor-parras-100>, 2014b.

Soto Román, C., «Nothing is real. Poetry & poetics of Juan Luis Martínez», [en línea], *Jacket2*, 3.12.2014, <http://jacket2.org/commentary/nothing-real>, 2014c.

Soto Román, C., «Rodrigo Lira. Where the blood gets in /or/ Translating the last poet from Chile», [en línea], *Jacket2*, 8.12.2014, <http://jacket2.org/commentary/rodrigo-lira>, 2014d.

Soto Román, C., «An anthology of Anthologies», *Jacket2*, [en línea], 1.1.2015, <http://jacket2.org/commentary/anthology-anthologies>, 2015.

Speranza, G., «Tiempo recuperado. Apropiación 2.0», [en línea], *Otra parte*, 28, <https://www.revistaotraparte.com/op/artes/tiempo-recuperado-apropiacion-2-0/>, 2013.

Varios autores, «Dossier Conceptualismo», *Revista Laboratorio*, 2013.

Victor, D.; Lichtenstein, S.; Boglione, R., «Conceptualist Autopoiesis: A dialogue between Divya Victor (United States/India/Singapore), Swantje Lichtenstein (Germany), and Riccardo Boglione (Italy/Uruguay)», [en línea], *Jacket2*, 20.4.2013, <http://jacket2.org/commentary/conceptualist-autopoiesis-dialogue-between-divya-victor-united-statesindiasingapore-swant>, 2013.

Weintraub, S., *Juan Luis Martínez's Philosophical Poetics*, Lanham, Bucknell University Press, 2015.

Yépez, H. «Goldsmith y el imperio retro-conceptual». *Archivo Hache*, 9.8.2013, <http://archivohache.blogspot.com/2013/08/goldsmith-y-el-imperio-retro-conceptual.html>, 2013.

5

Calidad o cantidad: la poesía concreta brasileña y la escritura conceptual[39]

«Concrete poetry is hot», afirmaba la crítica norteamericana Marjorie Perloff al inaugurar un panel de conversación para la exposición «Poetry Plastique» el año 2001. Sentado junto a ella, Kenneth Goldsmith se preguntaba por qué este movimiento[40] volvía a tener tanta importancia varias décadas después de su nacimiento.[41] La respuesta llegó algunas semanas después, cuando presenció una intervención de Décio Pignatari en la que

[39] Presentado el 1 de septiembre de 2014 en las IX Jornadas Brasileñas y VI Jornadas de Culturas de Lengua Portuguesa del Mundo, en la Universidad de Chile, y publicado en *Chasqui*, 46: 1, mayo 2017, pp. 203-14.

[40] La poesía concreta surgió a mediados de los 50 con los esfuerzos paralelos del grupo Noigandres, formado por Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Décio Pignatari en São Paulo, y Eugen Gomringer en Ulm, Alemania. A partir de los 60 esta denominación se extendió a nivel global —una prueba de ello es la conocida antología de Mary Ellen Solt *Concrete Poetry. A World View*—, pero además sus características iniciales, como la simetría y concisión de algunos de los ejemplos clásicos, se fueron ampliando y complejizando. En este ensayo me enfocaré primordialmente en el grupo Noigandres y algunos poetas posteriores que continúan esta tendencia en Brasil, aunque varios de los comentarios críticos que citaré se refieren a la poesía concreta a nivel más amplio.

[41] Goldsmith también cuenta que conoció la poesía concreta cuando en 1989 visitó el Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry en Miami Beach, Florida: «I learned that there was a movement called 'concrete poetry' in the middle of last century where graphic design met poetry. Modernist graphic design, Bauhaus design met poetry, very highly stylized, very highly designed. I saw this kind of intersection between modernism and poetry and thought 'this is really very beautiful. I have never seen anything like this before'» (2011a). Posteriormente, comenzó a coleccionar y escanear estos libros, y con este material dio inicio al archivo digital UbuWeb.

se refería al surgimiento del grupo Noigandres en São Paulo a comienzos de los 50. Así relata Goldsmith su impacto:

> I was stunned. Everything he was saying seemed to predict the mechanics of the internet in so many respects: delivery, content, interface, distribution, multi-media, just to name a few. [...] I immediately understood that what had been missing from concrete poetry was an appropriate environment in which it could flourish. For many years, concrete poetry has been in limbo: it's been a displaced genre in search of a new medium. And now it's found one. [...] With its implied dynamism and hyperspace, the concrete poets seemed to be begging for multimedia to enter into their practice. (2001)[42]

Marjorie Perloff confirmará posteriormente esta percepción: «The limbo Goldsmith refers to was quite real: in the 1980s and '90s, the going view, especially in Anglo-America, where concrete poetry had never really caught on, was that the 1950s experiment in material poetics was ideologically suspect—too 'pretty', too empty of 'meaningful' content, too much like advertising copy» (2010: 50), pero también agrega: «Such concretist texts—texts in which lettristic or morphemic form is inextricable from meaning—anticipate contemporary digital poetics, where letter, font, size, spacing, and color are used to generate complex verbovisual configurations» (2010: 13). Muchos críticos de distintas latitudes comparten su visión, ya sea sobre la poesía concreta en general (Loss Pequeño Glazier menciona, además de los miembros de Noigandres Augusto y Haroldo de Campos, a Gomringer, Emmett Williams, Dick Higgins, Bob Cobbing e Ian Hamilton Finlay (2002: 36), y Portela estudia a Augusto de Campos junto a E. M. de Melo e Castro y Tiago Gomez Rodriguez), pero también respecto a la figura de Augusto de Campos en particular (Funkhouser en «Augusto de Campos, Digital Poetry, and the Anthropophagic Imperative» y Lucia Santaella en «A poética antecipatória de Augusto de Campos»). En efecto, la trayectoria de Augusto de Campos se ha caracterizado por la progresiva incorporación

[42] Parte de este ensayo de Goldsmith forma parte del capítulo «Language as Material» de su libro *Uncreative Writing* (2011b), en el que recopila, superpone y reescribe varios de sus textos críticos previos. Aquí privilegiaré citar los textos de Goldsmith a partir de sus primeras versiones.

de diversas tecnologías, desde la escritura a máquina con tintas de colores, pasando por el uso de letraset hasta videos y animaciones digitales. Su libro *Não* incluye un CD-ROM con «clip-poemas», y en la presentación escrita en sus solapas Arnaldo Antunes también insiste en este mismo punto: «Se a poesia concreta, com sua dimensão verbivocovisual, já indicava experiências de linguagem avançadas para os meios da época [...], os recursos digitais parecem agora idealmente adequados ao seu espírito de invenção» (en Campos, 2003: solapa der.).

Más allá del carácter anticipatorio de la poesía concreta, me interesa pensar de qué modo su influencia es absorbida contemporáneamente mediante prácticas que pueden alejarse mucho de sus principios originales. Es necesario considerar la propia evolución de este movimiento; a juicio de Gonzalo Aguilar, uno de sus estudiosos más importantes, «Los fines de los años 60 son los años de cierre de la experiencia concreta. En esta nueva situación, la poesía concreta ya no podía dar ningún salto vanguardista. Los poetas debieron, en cambio, dedicarse a reorganizar *retrospectivamente* sus propias prácticas y sus propios textos» (2003: 177). Claus Clüver también refiere que, a comienzos de los 70 y de modo más generalizado en los 80, se comienza a repetir el término «post-concreto»: «It was still possible to write Concrete poems, of course, but that meant writing in an available genre» (1996: 277). Resulta importante, entonces, considerar que el repertorio de prácticas que la poesía concreta pone a disposición se verá necesariamente mixturado y recontextualizado con otras tendencias más actuales. Sólo así podemos comprender con mayor precisión el intento de Goldsmith por establecer un vínculo con el movimiento internacional de la poesía concreta, y particularmente su sección brasileña.

Goldsmith es una de las figuras principales del «Conceptualism» o «Conceptual Writing», que surge en los 90 desde Estados Unidos, así como Canadá e Inglaterra, y que se vincula tanto con la poesía concreta como con el grupo L=A=N=G=U=A=G=E, el OuLiPo francés y, por supuesto, el arte conceptual. Así entiende Lori Emerson dicha condición: «Works are called *conceptual* when they embody a concept that is more important to their purpose than the actual language and ideas they express—the poetic qualities, or even the oddities, of everyday language for instance, or the materiality of the signifier or the banality of interpretation» (2012: 292). En el contexto norteamericano este grupo se ha caracterizado por oponerse vigorosamente al modelo predominante de una poesía más lírica y sub-

jetiva. A partir de la aparición de antologías como *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing* de Craig Dworkin y Goldsmith en 2011, y el ya citado estudio de Perloff *Unoriginal Genius* en 2010, la escritura conceptual ha alcanzado una gran repercusión académica y mediática, y se ha establecido una red en torno a sus prácticas que incluye a otros poetas del ámbito europeo y latinoamericano. Uno de sus recursos principales es la apropiación, que cuenta con una larga tradición literaria desde los centones latinos hasta prácticas del siglo XX como el *collage*, los *cut-ups* de William Burroughs y Brion Gysin y los *Found Poems* de Bern Porter. Para Emerson, sin embargo, «While poets have arguably been producing conceptual writing for quite some time, conceptualism did not solidify as a literary movement until the digital age and its accelerated procedures for treating language as data can be mined, processed, or generated» (2012: 292). Muchos de los nuevos procedimientos de apropiación de la escritura conceptual involucran, de hecho, las tecnologías digitales y la internet: ordenamientos alfabéticos o alteraciones sintácticas mediante algoritmos, búsquedas en Google, intervención de archivos en línea, etc. Pero aún más: como señala Goldsmith, «Even if it does not involve electronics or computers, conceptual poetry is thus very much a part of its technological and cultural moment» (en Dworkin; Goldsmith, 2011: XLII).

Independientemente de que el soporte sea una pantalla o un libro, entonces, podemos observar que el principal interés desde la escritura conceptual hacia la poesía concreta sería su consideración de las palabras como entes móviles, manipulables, transformables. Creo, sin embargo, que es posible proponer algunos puntos de contacto adicionales que nos permitirán complejizar más estas relaciones. El sentido de esta comparación, por cierto, no es igualar dos movimientos que corresponden a contextos sumamente distintos y cuya valoración en la historia de la literatura es disímil, pues mientras la poesía concreta ya forma parte del canon, la escritura conceptual ha sido muy discutida y para algunos se trata simplemente de una tendencia con mucha publicidad pero escasas proyecciones. Lo que me interesa mediante esta relación, en cambio, es intentar determinar el modo en que ciertos principios comunes son resignificados en el paradigma contemporáneo. Uno de estos elementos, también advertido por Goldsmith, es el rechazo a la sobreexposición emotiva: «the emotional temperature is intentionally kept cool, controlled and rational» (2001). Décio Pignatari lo entendía del mismo modo en un manifiesto de 1956: «contra a poesia de expressão,

subjetiva. por uma poesia de criação, objetiva. concreta, substantiva» (en Campos; Pignatari; Campos, 2006: 68), adelantándose precisamente al título de la antología *Against Expression*. Siguiendo esta línea, también habría que considerar el interés por las tecnologías para desarrollar procedimientos permutatorios y aleatorios, como ya indicaba Haroldo de Campos en 1957: «As possibilidades de uma arte combinatória obtida através de meios eletrônicos, a cibernética etc., interessam extremamente, como novas perspectivas de organização do material poemático, ao poeta concreto» (en Campos; Pignatari; Campos, 2006: 148) y a los que también se refiere en su ensayo «A arte no horizonte do provável», de 1963 (1977). Para rastrear esta vía sería interesante considerar además un texto de Max Bense, una figura muy influyente para los concretos, «Poesia natural e poesia artificial» (escrito en 1962 y traducido por Haroldo de Campos dos años más tarde). Allí define «poesia artificial» como «aquela espécie de poesia na qual —na medida, inclusive, em que ela seja produzida por meios mecânicos— não há nenhuma consciência poética pessoal, com suas experiências, vivências, sentimentos, lembranças, pensamentos, representações de uma faculdade imaginativa, etc.» (2003: 182). Esta poesía, como indica, puede ser producida mediante el análisis de las características de las palabras y la aplicación de operaciones como series y secuencias, y puede ser realizada tanto por computadores como por los propios poetas. Bense cita como ejemplos «as seqüências de palavras seriais de Gertrude Stein e Helmut Heissenbüttel, ou, também, as constelações de palavras na superfície da poesia concreta de Eugen Gomringer e do grupo brasileiro 'Noigandres'» (2003: 183-84). A partir de aquí, entonces, puede entenderse que el interés posterior de la poesía concreta por las tecnologías digitales no radica, como pudiera pensarse en un primer momento, sólo en la posibilidad de sumar aspectos que afectan únicamente su superficie visual (tipografías, colores, movimientos, etc.), sino en la concepción de la escritura como una operación basada en la aplicación de procedimientos textuales programados previamente.

Quisiera, sin embargo, detenerme con mayor detalle en la apropiación como un recurso que ofrece una mayor complejidad para pensar en los vínculos entre la poesía concreta brasileña y la escritura conceptual. Ciertamente, es posible pensar toda la operación del grupo Noigandres bajo esta óptica, a partir del concepto de antropofagia que recogieron de Oswald de Andrade. Rachel Galvin, de hecho, propone que la operación «canibalística» presente en autores como Haroldo de Campos, entre otros, permite comprender los

procedimientos apropiativos en algunos poetas conceptuales norteamericanos. El trabajo crítico, poético y especialmente la enorme cantidad y diversidad de traducciones de los concretos (o «transcreaciones», como ellos mismos las denominaron) corresponde precisamente a dicho impulso. La mayoría de dicha producción, sin embargo, se enmarca todavía dentro de los diálogos de la «alta» literatura (se citan o traducen autores clásicos o vanguardistas de distintas tradiciones occidentales y orientales), y generalmente el rol de autor o traductor están claramente diferenciados. Me interesa más, en cambio, aquellos momentos en que los poetas concretos toman materiales no literarios para sus nuevas construcciones. Es sugerente, en este sentido, considerar la perspectiva propuesta por Lis Costa y Eduard Escoffet: «els poetes concrets van anticipar un instrument que seria essencial per a la música electrònica dècades més tard: el *sampler*. El poetes concrets prenien imatges i frases del carrer i les repetien i les modificaven, de vegades per crear ritmes, es miraven la llengua com un objecte i la força poètica del objectes vistos i trobats arribava fins al paroxisme» (2012: 61). El *sampler*, en efecto, es un instrumento que permite capturar materiales sonoros ajenos o propios (canciones, ruidos, etc.) y manipular su altura, duración, textura, etc. Los poetas concretos, de hecho, tenían conciencia de las posibilidades que ofrecían las grabadoras: «Você pode também *oralizar* poemas concretos, utilizando o gravador. Se você puder trabalhar com mais de uma pista, uma única voz pode multiplicar-se em 2, 3, 4 ou mais vozes simultâneas» (Pignatari, 2005: 58), y en proyectos como el CD *Poesia é risco* de Augusto y su hijo Cid Campos desarrollaron con creces estas posibilidades precisamente mediante el uso de *samplers*.

También podemos abrir el concepto de *sampling* más allá del nivel sonoro, para incorporar paralelamente la dimensión visual. Un ejemplo muy significativo de este procedimiento de *sampling* (que también podríamos llamar *collage*) son los «popcretos» de Augusto de Campos. Como bien señala Fernando Pérez Villalón, es a partir de esta serie que «aparecen procedimientos radicales de apropiación, transformando al autor de ingeniero en bricoleur» (2013: 3). Los «popcretos» fueron exhibidos en 1964 en una exposición conjunta con el pintor Waldemar Cordeiro, que había sido cercano al grupo Noigandres desde sus inicios. Tal como indica su título, corresponde a un intento por fusionar los rígidos lineamientos del concretismo con el arte pop. Mientras Cordeiro incorporó una serie de objetos tridimensionales (sillas, botellas, herramientas), de Campos reunió principalmente recortes de diarios y revista. En casi todos los casos estos recortes

incluían texto, excepto en «olho por olho», en el que se forma una especie de pirámide con ojos y bocas de distintas procedencias:

(Campos, 2001: 125)

El propio Augusto, en el catálogo de esta exposición, refiere el proceso de creación de la serie: «colhidos e escolhidos/ no aleatório do ready made/ de agosto a novembro de 1964/ por uma vontade concreta» (123), y describe este poema en particular mediante una combinación de referencias cultas y populares:[43]

[43] Este mismo gesto puede observarse igualmente en su intención por relacionar la música popular brasileña con la música erudita. Un interesante ejemplo es el poema-ensayo «João Gilberto / Anton Webern» (1993).

> OLHO POR OLHO: ou a olhos vistos. ou, de novo, «questo visibile parlare» (dante). ou «ver com olhos livres» (oswald). videograma pop. revistas re-vistas. stars, starlets, políticos, poetas, uma onça preta, pignatari (décio), o uirapuru, pelé, sousândrade, aves, faróis, a máquina de lavar, sinais de tráfego. olhos. metamorfoses. bocas. a bica (dente por dente) de BB. uma babel do olho. haroldo batizou: BABOEIL. (2001: 123)

Más adelante, también insistirá en que los «popcretos», al igual que los poemas semióticos que por entonces desarrollaba Décio Pignatari, son poemas y no cuadros, pues tienen una clara intencionalidad semántica. En el caso específico de «olho por olho», éste se compone

> de signos extraídos da realidade cotidiana: uma esteira de olhos arrancados a personagens conhecidos conduz a um triângulo formado por sinais de trânsito, de significado universal: à esquerda, *tráfego proibido*; no centro, *siga em frente*; à direita, *direção única à direita*; e no vértice superior, termo da viagem, o *sinal geral de perigo*. Esse poema 'inqualificável' tem, pois, uma semântica visível a olho nu. (1978: 86)

Gonzalo Aguilar analiza en detalle esta etapa en el segundo capítulo («Poesía en tiempos de agitación») de su fundamental estudio sobre el concretismo brasileño. A su juicio, los cambios en el contexto cultural y estas nuevas influencias remecen el carácter circunspecto de esta poética, particularmente en los «popcretos»: «No desaparece el impulso constructivo (los poemas poseen formas regulares como un círculo o una pirámide, perfectamente controladas y previas a la entrada del material), pero debe convivir con un elemento anárquico que provee la misma realidad cuando se la encara desde los medios masivos (las revistas y los diarios). El *designer* deviene aquí un 'anarquitecto'» (2003: 118).

Aguilar también relaciona estas obras con los *collages* verbales de Kurt Schwitters en la década de los 20, y recuerda el interés de Haroldo de Campos por este artista. En efecto, en su ensayo «Kurt Schwitters ou o júbilo do objeto», Haroldo destaca que Schwitters nunca encajó plenamente en el dadaísmo porque tenía una «evidentente preocupação 'compositiva'» (1977: 41).[44] Los

[44] En este mismo ensayo, Haroldo de Campos también se refiere al músico concreto Pierre

despojos linguísticos que acumula («frases feitas, locuções dessoradas, ecos memorizados de anúncios, citações, convenções sentimentais, expressões de etiquetas, lugares comuns coloquiais» (1977: 36)) son devueltos, finalmente, en forma de poema. A mi parecer, ése es el énfasis que prima igualmente en la ejecución y las reflexiones que rodean a los «popcretos»: Augusto no deja de considerarse como poeta y hacer gala de su técnica, y realza la tarea de selección, organización y disposición de estos materiales desechables para poder sublimar su condición y controlar sus efectos comunicativos.

Pérez Villalón apuntaba el vínculo que existe entre esta serie de poemas y el «Rap popcreto» de Caetano Veloso en el disco *Tropicália 2* (de 1993) junto a Gilberto Gil. Aquí se recopilan, justamente, una gran cantidad de *samples* de la palabra «quem» recogidos de distintas grabaciones. La valorización de esta obra no reside, por tanto, en las habilidades como músico de su autor, sino en su capacidad para rastrear en un abundante archivo sonoro. Quisiera agregar dos ejemplos adicionales que muestran la pervivencia de la técnica de la apropiación en otros poetas brasileños igualmente influenciados por el concretismo. Un primer caso, del mismo año, es el video «não tem que», incluido en *Nome* de Arnaldo Antunes. Aquí se suceden muy velozmente una serie de fotografías de carteles publicitarios, señales de tránsito y rayados en las paredes, y que en muchos casos incluyen palabras o letras que corresponden a las frases que Antunes va emitiendo. Además de la recolección, lo que aquí interesa es también la exacta sincronización entre el plano visual y el sonoro, que produce como efecto la sensación de que fuera la ciudad misma la que está intentando llamar nuestra atención mediante sus gritos. Otro caso más reciente es «tudo já foi dito», un poema de Marcello Sahea incluido al final de su libro *Nada a dizer* (de 2010) y también un rap que forma parte de su disco *Pletórax*, publicado el año siguiente. Así lo presenta en las notas del disco:

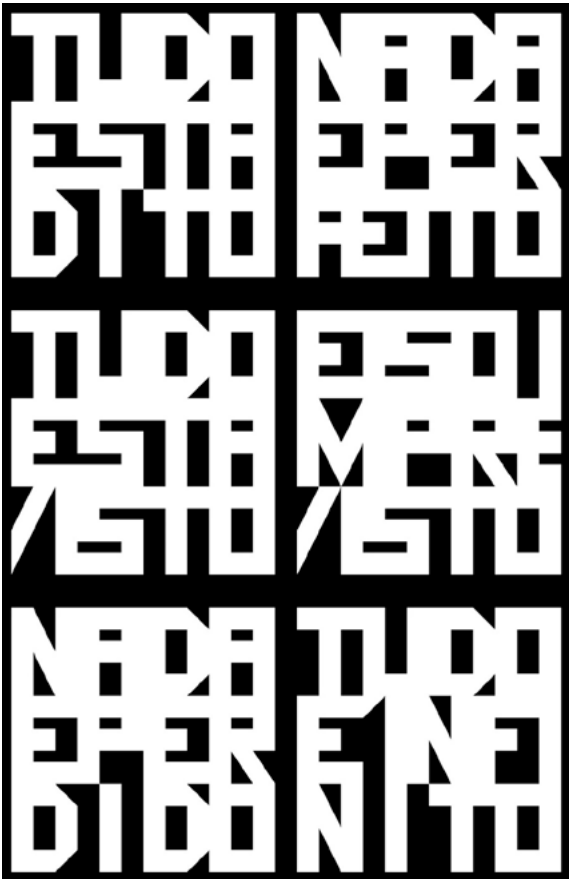
> Uma *assemblage* composta por ditos populares de todo o Brasil. Um dito penetrando o outro.
> Fiz uma compilação desses ditados. Separei os que continham palavras iguais ou intenções semelhantes e com em um quebra-cabeças encaixei as peças.

Schaeffer, precursor del del *sampling*, quien «em 1948, se lança novamente à escafandria dos ruídos, usando recursos eletro-acústicos» (1977: 45).

> O resultado é uma paisagem amorfa, um texto corrente sem identidade. E decidi apresentar este poema como um RAP. Para não quebrar o elo. (2011)

A pesar de que Sahea no ha operado mediante un programa de edición de imágenes o sonidos para componer este texto, sí podemos notar que realizó una serie de operaciones (compilación, clasificación y yuxtaposición) que corresponden a la «poesia artificial» de Bense. Lo que resulta distintivo respecto de su predecesor Augusto de Campos es aquel carácter amorfo descrito por Sahea. Esta condición resulta palpable al leer el texto impreso, en el que todas las letras están en mayúscula, dispuestas como un solo bloque, y los pedazos de los dichos populares están encadenados sin ninguna puntuación, lo que dificulta advertir cuándo comienzan y cuándo terminan: «TUDO JÁ FOI DITO PELA VOZ DO POVO É A VOZ DE DEUS AJUDA A QUEM VÊ CARA NÃO VÊ CORAÇÃO DE MÃE SEMPRE CABE MAIS UM É POUCO DOIS É BOM TRÊS É UMA BRASA MORA EM CASA DE FERREIRO ESPETO É DE PAU» (2010: 99). En su versión sonora, aunque los *beats* marcan una estructura rítmica definida, el texto está rapeado como una sola y larga oración, casi sin pausas. Sólo se reitera al final la última secuencia «FICA O DITO PELO NÃO DITO», que resulta muy significativa, pues esa expresión suele utilizarse para señalar que luego de hablar mucho no se ha llegado a ninguna conclusión. Llama la atención, también, la intención de Sahea por trabajar con estos materiales no para convertirlos en un «poema» (como pretendía Augusto de Campos), sino para tragarlos y devolverlos como una mescolanza, como un «texto corrente sem identidade». Dicho de otro modo, a pesar del trabajo y la técnica necesarios para reciclar estos materiales, pareciera ser que no se ha generado un valor agregado.

Tanto el título como los procedimientos de «tudo já foi dito» pueden leerse como una declaración de intenciones: cuando ya todo ha sido dicho, sólo resta jugar a intercambiar las posiciones de lo que queda del lenguaje, sin esperar mucho más. Resulta muy pertinente, por cierto, establecer una comparación con el poema que cierra la primera compilación de Augusto de Campos, *VIVA VAIA*, «tudo está dito». Visualmente, este poema se presenta totalmente compacto, con sus letras gruesas, pegadas y difíciles de distinguir, como si quisiera representar a nivel gráfico el efecto de un bloqueo:



(Campos, 2001: 249)

La versión original de este poema, publicado en *Caixa Preta* (de 1975), estaba constituida por 6 hojas sueltas, que podían leerse en distintos órdenes. Esa disposición le hace mayor justicia al sentido del texto, que junto a los diagnósticos más bien pesimistas («tudo está dito/ tudo está visto») abre un espacio para mensajes esperanzadores («nada é perdido»; «tudo é infinito»). La posibilidad de combinar una y otra vez es, a mi parecer, un modo de subrayar esa esperanza. Es más, el propio Augusto vuelve sobre estos versos cuando Claudio Daniel le pregunta en una entrevista: «Tudo

está dito? Ou ainda há o que dizer, em poesia», y responde precisamente: «Tudo está dito. Tudo é infinito» (2000).

Esta postura, explicitada no solamente en estos versos sino en el conjunto de la obra poética de Augusto de Campos, contrasta notablemente con las declaraciones de los poetas conceptuales frente al mismo desafío. Kenneth Goldsmith también asume que nos enfrentamos a un panorama en el que todo está dicho, y lo declara justamente mediante una cita: «In 1969, the conceptual artist Douglas Huebler wrote, 'The world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more.' I've come to embrace Huebler's ideas, though it might be retooled as, 'The world is full of texts, more or less interesting; I do not wish to add any more'» (2004).[45] Pero a diferencia de los concretos, para quienes la apropiación es uno de varios procedimientos disponibles, para Goldsmith se trata de la tarea principal, que lo aleja del modelo del poeta o escritor capaz de crear algo nuevo: «I've transformed from a writer into an information manager, adept at the skills of replicating, organizing, mirroring, archiving, hoarding, storing, reprinting, bootlegging, plundering, and transferring» (2004). Otra divergencia aún más llamativa es que, en vez del voluntarioso ímpetu del vanguardismo que persiste en los concretos y sus seguidores hasta hoy, el tono que aquí domina es más bien abúlico. A veces los textos apropiados son obras clásicas de la literatura universal, pero son intervenidas mediante borraduras, supresiones u ordenamientos alfabéticos que reducen al mínimo su potencial estético. En otros casos, se toman textos no literarios, pero este proceso no implica una revalorización de dichos materiales, sino más bien una simple exposición de sus condiciones básicas: siguen siendo simplemente textos, no «poemas».[46]

A continuación mostraré algunos de estos ejemplos, todos incluidos en la antología *Against Expression*, que permiten observar algunas modalida-

[45] Esta misma afirmación está colocada también al inicio de la introducción de *Uncreative Writing*, lo que refuerza su valor programático.

[46] Este punto resulta de particular interés dentro de las discusiones internas en la poesía conceptual: mientras Goldsmith y Dworkin prefieren utilizar el término «writing» para referirse a este tipo de obras para quitarle el aura de lo «poético», otros como Robert Fitterman ocupan «poetry» para evidenciar el contexto editorial y académico en el que estas obras funcionan, pero además para insistir en que los procedimientos utilizados pueden ampliar el marco de referencia de lo que se piensa que puede ser o no un poema (2012).

des de apropiación cuyos efectos resultan muy distintos a los de los autores brasileños. El primero es «Abnormal Discharge» de Nada Gordon:[47]

> pill question? . . . medication . . . pippy
> sex hurts :(
> cuts and labia irritation
> necessary to take all placebo pills?
> High Viscosity in Sperm
> possible pregnecy Elizabeth
> possible pregnecy
> vaginal discharge Jessica
> Abnormal Pap Smear Jennifer
> Abnormal Pap
> Vaginal Itching and Peeling anon
> Vaginal Itching and Peeling
> chlamydia thru blood transfusion?
> vagina size paranoid
> vagina size
> vagina size anonymous (en Dworkin; Goldsmith (ed.), 2011: 275)

Este texto ha sido compuesto a partir de los títulos de las discusiones en el Young Women's Health Forum. Desde el punto de vista de su elaboración no resulta demasiado distinto a «olho por olho» de Augusto de Campos, en la medida en que se basa en la elección de un determinado criterio de búsqueda para reunir algunos materiales. La diferencia, aparte del contenido de dicha búsqueda, está en la estructura que se le da: aquí el material simplemente ha sido apilado, y no se puede percibir un sentido específico en la secuencia.

Algo parecido sucede con «Metropolis 16» de Robert Fitterman:

> McDonald's
> Burger King

[47] Nada Gordon forma parte del movimiento Flarf, que surge de manera paralela al conceptualismo y comparte varias de sus características, aunque de un modo más caótico. Kenneth Goldsmith lo resume en la siguiente fórmula: «Flarf plays Dionysus to Conceptual Writing's Apollo» (en Goldsmith (ed.), 2009: 316).

Taco Bell
Home Depot
Gap
Dunkin' Donuts
KFC
J. Crew
Home Depot
Staples
Sunglass Hut
Wendy's
Kmart
Wal*Mart (En Dworkin; Goldsmith (ed.), 2011: 219)

Este texto es descrito así en la antología: «Part list poem, part post-modern landscape, part essay on urban planning, the poem 'Metropolis 16' [...] is a two-dimensional distillation of three-dimensional commercial architecture» (en Dworkin; Goldsmith (ed.), 2011: 218). El proceso de escritura aquí también parece limitarse a la transcripción, pues no hay alteración ni resignificación de los elementos: se espera, quizás, que la acumulación termine por producir un efecto de saturación en el lector. Ésa es su principal diferencia con «não tem que» de Antunes, que también está basado en textos de carteles, pero en el que existe un minucioso trabajo de selección y montaje que le permite hacer que la ciudad diga lo que él quiere decir. Acá, como vemos, su labor parecería limitarse a la transcripción de lo que va apareciendo ante su vista.

Un tercer ejemplo relevante es «I and The» de Charles Bernstein:

I and the
to that you
it of a
know was uh
in but is
this me about
just don't my
what I'm like
or have so
it's not think

be with he
well do for
on because really
as at if
when had all
she said mean
then something that's
would there vey
we get out (En Dworkin; Goldsmith (ed.), 2011: 89)

Este texto fue compilado a partir de *Word Frequencies in Spoken American English* de Hatvig Dahl, que estaba basado en las transcripciones de 225 sesiones de sicoanálisis. En la primera parte del poema, Bernstein se limita a transcribirlas en orden descendente de frecuencia. El modo en que estas palabras son aisladas y manejadas les borra, evidentemente, cualquier rastro del contexto en el que fueron emitidas: no hay ninguna huella personal de quienes las emitieron, sino sólo la suma de un total colectivo. Como bien indican los antologadores, se demuestra que «Behind the supposedly unique language of every individual expression lies a repertoire of mimicked idiomatic phrases, a learned grammar, a dictionary» (en Dworkin; Goldsmith (ed.) 2011: 88). Esta premisa nos recuerda la de «tudo já foi dito» de Marcello Sahea, quien también aspiraba a una construcción amorfa, pero en su caso la llevó a cabo mediante una intervención mayor sobre las frases que compiló.

A pesar del interés que los conceptualistas han mostrado por la poesía concreta de la segunda mitad del siglo xx y los puntos en común que también se pueden encontrar con algunos autores brasileños contemporáneos, este breve ejercicio comparativo permite distinguir con mayor precisión algunas de sus diferencias relevantes. Por una parte, a nivel de construcción, es evidente que en vez de la resolución siempre precisa y eficiente de los elementos formales y semánticos en un poema concreto, en muchas obras conceptuales las piezas no parecen encajar suficientemente bien y su energía se dispersa. Tal como expresa Vanessa Place, una de las principales poetas y críticas de este movimiento, «Concrete poetry meant something. As such. Conceptualism, as I understand it, is meaningless» (2012). Por otra parte, existe una distancia aún mayor en su concepción de la tarea del poeta. En los concretos siempre prevaleció, a partir de figuras como

Mallarmé y Pound, un modelo fundamentado en el esfuerzo y el rigor. Goldsmith, en cambio, resalta provocativamente la flojera («The simple act of moving information from one place to another today constitutes a significant cultural act in and of itself» (2004)), el aburrimiento («If there were an Olympic sport for extreme boredom, I would get a gold medal» (2004)) y la tontería («I am a dumb writer, perhaps one of the dumbest that's ever lived. Whenever I have an idea, I question myself whether it is sufficiently dumb. I ask myself, is it possible that this, in any way, could be considered smart? If the answer is no, I proceed. I don't write anything new or original» (2013)). Estas diferencias dicen mucho, por supuesto, de los contextos de los que han surgido: hace 50 ó 60 años, los concretos creían en el poder de la poesía como espacio de originalidad y novedad, y la búsqueda de materiales no literarios no significaba una renuncia, sino la posibilidad de abrir el campo de acción de la literatura. Hoy, para los conceptualistas, quizás la única posibilidad consistiría precisamente en dejar atrás la literatura y buscar otros modelos. Todo esto podría resumirse, en definitiva, en una simple fórmula: calidad versus cantidad. Si volvemos a la presentación que Augusto de Campos hizo de los «popcretos», veremos que ése fue precisamente su espíritu: «*qualificar a quantificação*. quantilificar a qualitidade em quantilates. quilomiletrímetros a vencer. inventariar & inventar» (2001: 124; énfasis mío). Goldsmith, en cambio, expresa lo opuesto: «Language as junk, language as detritus. Nutritionless language, meaningless language, unloved language, entartete sprache, everyday speech, illegibility, unreadability, machinistic repetition. Obsessive archiving & cataloging, the debased language of media & advertising; *language more concerned with quantity than quality*» (2008: 139; énfasis mío).

Referencias

Aguilar, G., *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003.

Antunes, A., *Nome*, Sony, 2005 [DVD].

Bense, M., «Poesia natural e poesia artificial», *Pequena estética*, (edición de Haroldo de Campos), São Paulo, Editora Perspectiva, 2003, pp. 181-87.

Campos, A. de, «Sem palavras». *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978, pp. 83-90.

Campos, A. de, «João Gilberto / Anton Webern», *Balanço da bossa e outras bossas*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1993, pp. 313-31.

Campos, A. de, «Augusto de Campos. Um poeta em busca da beleza difícil», [en línea], (entrevista de Claudio Daniel), *Serta. Revista Iberorromanica de poesía y pensamiento poético*, 5, pp. 314-20. *Pop box*. <http://www.elsonfroes.com.br/acampos.htm>, 2000.

Campos, A. de, *VIVA VAIA. Poesia 1949-1979*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2001.

Campos, A. de, *Não*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2003.

Campos, A. de; Campos, C., *Poesia é risco*, Polygram, 1995 [CD].

Campos, A. de; Pignatari, D.; Campos, H. de, *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2006.

Campos, H. de, *A Arte no horizonte do provável*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1977.

Clüver, C., «Concrete Poetry: Critical Perspectives from the 90s», en *Experimental—Visual—Concrete. Avant-Garde Poetry since the 1960s*, K. D. Jackson; E. Vos, E. y J. Drucker (eds.), Amsterdam, Rodopi, 1996, pp. 265-85.

Costa, L.; Escoffet, E., «Poesia, sonoritat i electrònica», *Temps d'Educació*, 42, 2012, pp. 51-70.

Dworkin, C.; Goldsmith, K. (eds.), *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*, Evanston, Northwestern University Press, 2011.

Emerson, L., «Conceptual Poetry», en *The Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics*, R. Greene (ed.), Princeton, Princeton UP, 2012, pp. 292-93.

Fitterman, R. «My Sharona», [en línea], *Elective Affinities*, 6.7.2012, <http://electiveaffinitiesusa.blogspot.com/2012/07/robert-fitterman.html>, 2012.

Funkhouser, C., «Augusto de Campos, Digital Poetry, and the Anthropophagic Imperative», *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, 17, 2007, pp. 118-44.

Galvin, R., «Poetry is Theft» *Comparative Literature Studies*, 51, 1, 2014, pp. 18-54.

Glazier, L. P., *Digital Poetics. The Making of E-Poetries,* Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2002.

Goldsmith, K., «From (Command) Line to (Iconic) Constellation», [en línea], *UbuWeb*, <http://www.ubu.com/papers/goldsmith_command.html>, 2001.

Goldsmith, K., «Being Boring», [en línea], *Electronic Poetry Center*, <https://writing.upenn.edu/epc/authors/goldsmith/goldsmith_boring.html>, 2004.

Goldsmith, K., «A Week of Blogs for the Poetry Foundation», en *The Consequence of Innovation: 21st Century Poetics*, C. Dworkin (ed.), Nueva York, Roof Books, 2008, pp. 137-49.

Goldsmith, K. (ed.), «Flarf and Conceptual Poetry», *Poetry*, CXCIV, 4, 2009, pp. 313-42.

Goldsmith, K., «Kenneth Goldsmith» (entrevista de Joël Vacheron), [en línea], *Verities* 1.1,. *Joël Vacheron*, 8.6.2011, <http://joelvacheron.net/visual-culture/ubuweb-sweet-chaos/>, 2011a.

Goldsmith, K., *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*, Nueva York, Columbia UP, 2011b.

Goldsmith, K., «Being Dumb», [en línea], *The Awl*, 23.7.2013, <http://www.theawl.com/2013/07/being-dumb>, 2013.

Pérez Villalón, F., *De la antropofagia al anonimato: la apropiación como procedimiento compositivo en Augusto de Campos y Juan Luis Martínez*, ponencia leída en Coloquio «Reciclajes textuales y sonoros», Universidad Alberto Hurtado, 17.5.2013. Inédito.

Perloff, M., *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 2010.

Pignatari, D., *O que é comunicação poética*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2005.

Place, V. «Global Conceptualisms. I am American», [en línea], *Ubu*, 6.6.2012, <http://ubu.com/papers/place_global.html>, 2012.

Portela, M., «Concrete and Digital Poetics», [en línea], *Leonardo Electronic Almanac*, 14: 5-6, 2006, <http://www.leoalmanac.org/wp-content/uploads/2012/09/05Concrete-and-Digital-Poetics-by-Manuel-Portela-Vol-14-No-5-6-September-2006-Leonardo-Electronic-Almanac.pdf>.

Sahea, M., *Nada a dizer*, São Paulo, Anna Blume, 2010.

Sahea, M., *Pletórax*, [en línea], <http://marcelosahea.bandcamp.com/album/pletrax>, 2011.

Santaella, L., «A poética antecipatória de Augusto de Campos», en *Sobre Augusto de Campos*, F. Süssekind; J. Castañon Guimarães (eds.), Rio de Janeiro, 7Letras / Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, pp. 161-78.

Solt, M. E. (ed.), *Concrete Poetry. A World View*, Bloomington, Indiana UP, 1970.

Veloso, C.; Gil, G., *Tropicália 2*, WEA, 1993 [CD].

6

Versos sueltos, lugares comunes, poemas encontrados[48]

«A mí no me cuentan cuentos. Esto no ha sido jamás poesía ni lo será mientras el mundo no reviente y ya no nos importen ni un comino la poesía ni la prosa» (en Parra, 2006: 943).[49] Así se referían en 1962, de acuerdo al crítico Hernán del Solar, los detractores del reciente *Versos de salón* de Nicanor Parra. El cura capuchino Prudencio de Salvatierra fue aún más duro: «Me han preguntado si este librito es inmoral. Yo diría que no; es demasiado sucio para ser inmoral. Un tarro de basura no es inmoral, por muchas vueltas que le demos para examinar su contenido» (en Parra, 2006: 944).

Ambos reproches ejemplifican muy bien la irritación que provocaba para muchos la creciente radicalización del proyecto antipoético. Y creo que vale la pena tomarlos en cuenta hoy, cuando existe un amplio consen-

[48] Presentado el 17 de mayo de 2013 en el Coloquio «Reciclajes textuales y sonoros», Universidad Alberto Hurtado, y publicado en *Acta Literaria*, 46, I Sem. 2013, pp. 9-19.

[49] Cito la referencia de las notas de Niall Binns a las *Obras completas* de Parra. Al revisar directamente la reseña completa publicada en *La Nación*, se lee que el crítico no lo dice a título propio, sino que busca dar cuenta de las dos valoraciones contrapuestas de este libro: «Hemos observado que de este libro no se puede hablar en voz baja. Se habla a gritos, gesticulando como al comienzo de una riña que dejará un buen número de contusos. Los más serenos dicen, arqueando las cejas: 'A mí no me cuentan cuentos. Esto no ha sido jamás poesía ni lo será mientras el mundo no reviente y ya no nos importen un comino la poesía ni la prosa.' Seguridad tan grande enardece a los devotos, que empuñan las manos y anuncian atropelladamente: 'No sea infeliz, mi amigo. Aquí hay una poesía nueva. Si usted no la ve, deje su profesión de ciego y aprenda a mirar poco a poco, hasta que los ojos le respondan'» (Solar, 1962: 4).

so sobre el valor de la obra de Parra, y todos celebran sonrientes hasta el último de sus chistes o dibujos como la expresión de un genio universal. Es necesario recordar la profunda ruptura de paradigmas que implicó su aparición y, aún más, considero importante volver a indagar cómo sus antipoemas todavía cuestionan algunos problemas profundos de lo que entendemos convencionalmente como poesía.

Estas dos críticas recién citadas ofrecen interesantes puntos de partida para un análisis. Más allá de la perspectiva religiosa del cura Salvatierra, me llama la atención su descripción del libro como un tarro de basura. Olvidémonos por un momento de su connotación negativa, y consideré-moslo como un contenedor de elementos heterogéneos, desjerarquizados e inútiles. *Versos de salón* contiene una secuencia muy variada de poemas, pero además, al interior de muchos de los textos, encontraremos un acopio aparentemente indiscriminado de materiales: los titulares de diversa calaña rotando en «Noticiario 1957», las enumeraciones caóticas de «Sueños» y «Mujeres», o las descoyuntadas reflexiones anotadas en «Composiciones».

«Versos sueltos» es un ejemplo más marcado de este tipo de acumulación:

> Un ojo blanco no me dice nada
> Hasta cuándo posar de inteligente
> Para qué completar un pensamiento.
> ¡Hay que lanzar al aire las ideas!
> El desorden también tiene su encanto
> Un murciélago lucha con el sol:
> La poesía no molesta a nadie
> Y la fucsia parece bailarina. (2006: 113)

Ya en esta primera estrofa encontramos una serie de opiniones o pensamientos que han sido desparramadas por el aire. Dos de sus versos, sin embargo, pueden leerse metapoéticamente: por una parte, el contenido irrelevante de sus versos pareciera confirmar que «La poesía no molesta a nadie», pero a la vez se defiende la inconexión de los elementos, pues «El desorden también tiene su encanto». Al mismo tiempo, al reunirse con otras frases irrelevantes o escuchadas al pasar (como «¿Cuánto vale ese par de pantalones?», «Pobre gente no sabe lo que dice» o «Se reparte jamón a domicilio» (2006: 113-14)), tenemos derecho a dudar de su importancia o valor prescriptivo. Aparecen, entonces, como una sugerencia escondi-

da, a diferencia de las declaraciones más voluntaristas de un manifiesto o aquellos textos más programáticos que figuran en los primeros libros de Parra. Así, sólo de refilón podemos descubrir una poética, que pareciera corresponder con el carácter general de estos *Versos de salón*, es decir, una poesía que se ofrece irónicamente como inofensiva. Hacia el final del poema este punto queda particularmente destacado al oponerse de manera nada equívoca al modelo huidobriano del pequeño dios: «Yo también soy un dios a mi manera/ Un creador que no produce nada: /Yo me dedico a bostezar a full/ Y la fucsia parece bailarina». Esa nada es la acumulación de minucias, de productos del aburrimiento resueltos en la sosa repetitividad del absurdo verso final de todas las estrofas.

Hay otro punto importante: el mismo título «Versos sueltos» implica que estas obviedades podrían coincidir con las expectativas de lo que se espera de un poema, pero claramente esa coincidencia no tiene que ver con las hermosas imágenes o profundos sentimientos que un verso podría portar. Desde el punto de vista formal, aparte del estribillo del verso final, las estrofas son irregulares y no se observa un esquema fijo de rimas, pero sí hay una regularidad métrica destacable: todos son endecasílabos. Esto sí llama la atención, porque se nos está diciendo que lo que de verdad constituye a un verso como tal no es su inspiración lírica, sino simplemente un índice cuantitativo. Y bajo esa óptica, se puede entender que estos versos sueltos son, en realidad, versos producidos por azar, es decir, frases registradas o imaginadas por el autor que, al detectar que calzaban con una cierta medida métrica, los fue aceptando como tales y recogiendo, quizás en orden de llegada. El rol del antipoeta, entonces, se va acercando al de un recopilador callejero que tuviera todo el tiempo la grabadora encendida para capturar los endecasílabos inesperados. Así lo celebrará Armando Uribe en 1967: «uno de los descubrimientos implícitos en sus antipoemas: el endecasílabo de la vida corriente, de las noticias periodísticas o de la publicidad cotidiana, de la conversación trivial» (en Parra, 2006: 943). Este procedimiento, evidentemente, acentúa los rasgos mediante los cuales la antipoesía intenta oponerse a la lírica tradicional: no sólo se busca ampliar el rango de temas y la perspectiva de un sujeto normal, sino que además la propia labor de escritura se desacraliza. No se trata de volcar adecuadamente la inspiración en un molde formal, con enlaces y contrastes bien elaborados, sino de algo bastante más sencillo: de recoger cualquier cosa que suene como un verso. Y es en

este desafío, a nivel de las condiciones de la escritura y de la recepción, que esta poesía sí comienza a volverse una molestia.

En *La camisa de fuerza* (sección de poemas escritos entre 1962 y 1968, e incluida en su primera recopilación, *Obra gruesa*, de 1969) encontraremos otros dos poemas que profundizan esta línea. Uno de ellos es «Ideas sueltas»:

> No me gusta mirarme
> En los espejos salpicados de sangre.
>
> Preferible dormir al aire libre
> Antes que compartir
> El lecho de bodas con una tortuga.
>
> El automóvil es una silla de ruedas.
> Y el infeliz que mira a la madre
> En el momento mismo del parto
> Queda marcado para secula seculorum. (Parra, 2006: 193)

Y el otro es «Frases»:

> No nos echemos tierra a los ojos
> El automóvil es una silla de ruedas
> El león está hecho de corderos
> Los poetas no tienen biografía
> La muerte es un hábito colectivo
> Los niños nacen para ser felices
> La realidad tiende a desparecer
> Fornicar es un acto diabólico (Parra, 2006: 182)

Son varios los puntos de interés que ofrece la comparación de ambos con «Versos sueltos». Aunque los dos son más breves, comparten la estructura acumulativa, el título de uno de ellos también lleva el adjetivo «sueltas», y las oraciones que las componen también son banalidades o clichés. En cuanto a su versificación, en el primero es bastante irregular, mientras que en el segundo predominan los endecasílabos, como en «Versos sueltos». En «Ideas sueltas» aún se percibe un sujeto en primera

persona (como el que también emergía momentáneamente en «Versos sueltos»), por lo que ese desorden quizás sería el de su propio flujo de conciencia. En «Frases», en cambio, por fin desaparece esa voz para dar paso a una simple recolección cuyo organizador no está a la vista. Su mismo título, además, remarca una condición menor: aquí ni siquiera tenemos ni versos ni ideas (es decir, ni poesía ni pensamiento) sino solamente frases, sin ningún valor añadido.

Cada una de estas frases, a su vez, está contenida en un solo verso (como ocurre casi siempre en «Versos sueltos», pero no en «Ideas sueltas»), con lo que se resalta aún más el carácter inorgánico de la composición, que no necesita el calificativo de «sueltas» para advertir su dislocación. En consonancia con lo que ya advertía Uribe, el propio Parra le comentaba a José Donoso en una entrevista: «una de las características de mi poesía es que su unidad esencial no es la palabra, ni la estrofa, ni la frase, que sufre las inflexiones del ritmo. Mi unidad es el verso, que en mi poesía aparece como aislado, como una serie de pedradas lanzadas hacia el lector» (Parra, 2006: LIII). Es interesante tomar en cuenta esta consideración para calibrar los distintos tipos de efectos que pueden producirse en las diversas maneras en que se acomoda la poesía de Parra. En los *collages* del *Quebrantahuesos* (realizados en 1952 junto a Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky, entre otros), por ejemplo, se producía un choque al mezclar elementos incoherentes y de distinto origen dentro de una sola frase. En «Frases», en cambio, cada frase/verso es unitaria, y, como señala Niall Binns en sus notas a las *Obras completas,* se observa «el estilo epigramático que será característico de los *Artefactos*» (en Parra, 2006: 962). En esa colección de poemas visuales, sin embargo, las «pedradas» se van lanzando una a la vez, a medida que se saca cada postal de la caja, mientras que en «Frases» se lanzan todas juntas. La fricción se produce a partir de sentencias que ni siquiera son divertidas ni tienen la carga visual del *Quebrantahuesos* ni los *Artefactos*. Esas obviedades se vuelven nebulosas en su conjunto, y se vacían de su carga significativa, por lo que, a mi juicio, el resultado es aún más violento: el lector, en vez de sonreír ante el ingenio del antipoeta, se queda esperando un chiste, una chispa que no salta. Resalta así el carácter «retorcido» que Cristián Huneeus detectaba en la antipoesía construida a partir de elementos pre-existentes: «No es uno el *ready-made* que se traslada, ya que el texto es un montaje de muchos *ready-mades*, y el *shock* provocado en los hábitos de recepción del lector se expande y contrae a medida

que por un proceso asociativo éste va cobrando conciencia de los quiebres múltiples de su sistema de respuestas a la experiencia y de cómo está quebrada la experiencia misma» (2001: 30). De ese modo, lo que ocurre en este caso es que la acumulación indiscriminada de estos clichés los vuelve raros y ajenos: el lugar común deja de ser un lugar común.

Es más, estos materiales están tan devaluados que incluso pueden ser reiterados indistintamente. Como indica Binns (en Parra, 2006: 962), «El automóvil es una silla de ruedas» es copiado tanto en «Frases» como en «Ideas sueltas», e incluso será incluido por tercera vez bajo el subtítulo «Aforismos chilenos» en «Cartas del poeta que duerme en una silla» (en *Otros poemas*, otra sección de *Obra gruesa*) (2006: 236). Si la labor del antipoeta se limita a la recolección de lugares comunes, no sorprenderá que más de alguno se repita. María Ángeles Pérez López destaca también que otras de estas «Frases» son reutilizadas: en la misma «Cartas del poeta...» se altera «Fornicar es un acto diabólico» por «Fornicar es un acto literario» (Parra, 2006: 235), y «La muerte es un hábito colectivo» aparecerá algunos años después ilustrada con algunos cadáveres corriendo en bicicleta, dentro de los *Artefactos* (Parra, 2006: 373). Este procedimiento de «reciclaje literario», como lo denomina Pérez López, refuerza el carácter insignificante de estos elementos, mero material de relleno (2003: 170).

La descripción de este tipo de obras como un tarro de basura, entonces, no resulta tan desacertada. A pesar de su simpleza, considero que «Versos sueltos», «Ideas sueltas» y particularmente «Frases» nos ayudan a comprender muy bien los efectos exasperantes de la antipoesía. La potencia de sus operaciones no se basa en la provocación, la parodia o el humor socarrón al que están acostumbrados los fans de Parra, sino más bien en lo contrario. Su oferta es plana y escueta: esto es lo que hay, nada más.

Los lectores que citaba Hernán del Solar criticaban que alguien pensara que «esto» podía ser poesía. Pero no sólo Parra lo ha propuesto, sino que hay algunos que ya lo habían hecho antes y muchos que lo harán después. Un buen ejemplo de la tradición europea bastará para demostrar que existen antecedentes relevantes para estas «malas prácticas»: el francés François Villon, nacido en 1431 y visto por última vez en 1463. El propio Parra comenta en 1969: «Un estudiante alemán, Thomas Stromm, vino el año pasado a Chile para escribir una tesis sobre la antipoesía y el resultado de su tesis se llama *François Villon y Nicanor Parra*; sostiene que hay una relación bastante grande entre los dos tipos de poesía, lo que no puede ser

novedoso para nadie, ya que François Villon fue un poeta popular de su época, y yo he estudiado mucho esa línea. Los temas de la poesía popular se repiten en los diferentes idiomas especialmente en los de origen latino» (1969: 14). La poesía de Villon, al igual que la de otros antecedentes reconocidos por Parra, como Bocaccio y Chaucer, se hace cargo del lenguaje popular, pero lo que resulta relevante para una comparación con nuestro autor son las enumeraciones caóticas que estructuran algunas de sus piezas, como la «Ballade des menus propos» («Balada de las menudencias»), la «Ballade des contre-verités» («Balada de las contraverdades») y la «Ballade des proverbes» («Balada de los proverbios»). En ellas, cada estrofa de 8 versos finaliza con un verso que se repite en las siguientes, del mismo modo que el estribillo «Y la fucsia parece bailarina» en «Versos sueltos». El contenido, como señalan sus títulos, es igualmente irrelevante, y su disposición desordenada contribuye a volverlos aún más insignificantes. Esto resulta particularmente patente en la «Balada de los proverbios», cuyo efecto resulta muy cercano al de «Frases», remarcando su cualidad de clichés. Ésta es su primera estrofa:

> Tant gratte chêvre que mal gît,
> Tant va le pot à l'eau qu'il se brise,
> Tant chauffe on le fer qu'il rougit,
> Tant le maille on qu'il se débrise,
> Tant vaut l'homme comme on le prise,
> Tant s'élogne il qu'il n'en souvient,
> Tant mauvais est qu'on le déprise,
> Tant crie l'on Nöel qu'il vient.
> (Villon, 2005: 242)

Si, por otra parte, miramos el panorama posterior a la publicación de *Versos de salón*, comprobaremos que muchos otros autores han considerado igualmente que es posible escribir poesía a partir de materiales «no poéticos». Es evidente que este impulso ya venía desde las artes visuales en la vanguardia, con los *readymades* u objetos encontrados de Duchamp, pero es precisamente en la década de los '60 que sus usos literarios se acentúan en diversos contextos culturales. Un ejemplo particularmente llamativo son los *Found Poems* del norteamericano Bern Porter (quien, a tono con el cura Salvatierra, tituló otra de sus colecciones *The Waste-*

maker). Sus poemas encontrados suelen ser fotocopias de listas, anuncios, diagramas, tablas, definiciones de diccionarios, etc., generalmente sin alteraciones y en un orden indefinido; es el rótulo de «poesía» lo que invita al lector a proyectar en ellos un potencial estético. Un caso posterior e insuficientemente considerado dentro de la tradición chilena son los *Poemas encontrados* de Jorge Torres, donde igualmente se fotocopian recortes de diarios (a veces tachados o subrayados), se transcriben cables noticiosos, y se citan fragmentos de textos literarios. En algunos se suma un título, para dirigir la lectura, y en general prima un carácter político, marcado por los años de producción del libro (la década de los '80). También podemos mencionar los *Poemas plagiados* del argentino Esteban Peicovich, donde se combinan anuncios de restaurantes, descripciones botánicas o frases escuchadas. Aquí, sin embargo, todos los textos han sido transcritos con la indicación de su origen y un título puesto por el autor para acentuar su ingenio o lirismo, como en el siguiente: «LA ETERNIDAD/ ¿Qué tiempo tiene?/ (Pregunta argentina referida a la edad de los niños)» (2000: 49). Un ejemplo contrario a esas pretensiones es el de Kenneth Goldsmith, cuya escritura basada en la recopilación apunta a reforzar el carácter insulso y absurdo de los materiales escogidos. Uno de sus libros, *Head Citations*, consiste simplemente en un listado de 800 «misheard lyrics», es decir, letras de canciones mal cantadas, que el autor escuchó o recogió de páginas web especializadas en este particular fenómeno. Éstas son algunas variaciones del coro de «Give peace a chance» de John Lennon: «10. All we are saying is kids need a dad./ 10.1 All we are saying, give hippies a chance./ 10.2 All we are saying is good piece of cheese./ 10.3 Oh, we are sailing, yes, give Jesus pants» (2002: 7). A diferencia de Porter, Torres o Peicovich, Goldsmith ni siquiera se molesta en presentar este conjunto como una serie de poemas, y es por eso que su efecto se acerca más, a mi juicio, al interés de Parra por reunir sus «Frases» sin pretender otorgarles otra carga que la de su propia condición anodina.

Dentro del OuLiPo francés también se ha trabajado manipulando los clichés o «langage cuit» (lenguaje cocido), según la expresión de Robert Desnos, quien tomaba esas frases para cambiar sus adjetivos por sus antónimos. Los oulipianos proponen extender este procedimiento con proverbios, citas literarias clásicas, lemas políticos, títulos de libros, etc. Incluso realizan «liftings» a algunos proverbios, modernizando sus elementos, o crean las «locutions introuvables», donde pegan las mitades de expresiones

distintas: «avec 'tirer le diable par la queue' et 'bâtir des châteaux en Espagne', on obtient deux 'locutions introuvables': 'tirer le Diable en Espagne' et 'bâtir des châteaux par la queue'» (Bénabou y Fournel, 2009: 592). Aunque en estos casos los clichés transcritos son manipulados, consiguen llamar la atención sobre su carácter absurdo, al igual que en las acumulaciones de Villon y Parra. Por otra parte, en el OuLiPo también se practicó el procedimiento del poema encontrado («poème fondu»), pero de una manera distinta a las anteriores. Aquí no se trata de recoger un texto no literario o una imagen, sino que se toma un poema ya existente y, sin alterar sus elementos, se extrae un poema más breve; de un soneto, por ejemplo, es posible obtener un haiku.

Aunque ya hemos visto que el principal suministro de Nicanor Parra era «el lenguaje de todos los días» (2006:143), también hay ocasiones en que se ha basado en obras literarias. Uno de sus textos más interesantes es «Yo me sé tres poemas de memoria», publicado en *Hojas de Parra* (2011: 249-51), en el que simplemente copia los textos de tres poemas clásicos de la literatura chilena. Rafael Rubio señala algunas alteraciones en la transcripción de los textos originales, de los que además se omiten los títulos y autores («Canción», de Juan Guzmán Cruchaga, «Nada» de Carlos Pezoa Véliz y «Elegía del indio triste que regresa» de Víctor Domingo Silva), y propone que esas operaciones funcionan como una burla a la censura de la dictadura, recontextualizando políticamente los poemas que ha «plagiado» (22). Pero hay otro caso que resonará de manera más definida con los ejemplos que he venido citando, y que fue incluido en «News from Nowhere», un grupo de textos publicados en la célebre revista *Manuscritos* en 1975, con una nota que indica que se trata de «los manuscritos abandonados o rechazados por Parra; los que ha considerado como restos, excesos, desaciertos, actos gratuitos, licencias, pre-textos o también material de reserva», y que expone los libros de Parra «a la revisión de sus propios desechos» (1975: 90-91). Se trata de «Found Poem», que consiste únicamente en la fotocopia e impresión en negativo (fondo negro y letras blancas)[50] de un soneto de Shakespeare, con una nota que indica que fue descubierto en *The Oxford Book of English Verse* (1975: 108). No tengo la certeza de que Parra haya conocido por entonces los *Found Poems* de Porter (que habían sido editados en 1972 en Nueva York por Something

[50] En la edición de las *Obras completas* aparece en fondo blanco y letras negras (2011: 921).

Else Press, la editorial de Dick Higgins, miembro de Fluxus), pero lo que importa es que el procedimiento de Parra es justamente el contrario. No se trata de «elevar» un anuncio o un recorte de diario al status de poesía, sino de «rebajar» un clásico de la historia literaria al mismo nivel de un juego vanguardista. Dicho de otro modo, más que ponerle un marco literario a un objeto no literario, esto consiste en reemplazar un marco de lujo, con toda la pátina de la tradición, por un marco de menor calidad, lo que se acentúa por su impresión en negativo. Paralelamente, el rol del «encontrador» también es disminuido: ya no es el de una persona perceptiva, capaz de descubrir la carga poética de cualquier elemento de la vida cotidiana (como lo hacían Porter, Torres o Peicovich) o al menos de tener la agudeza para extraer un poema breve desde un poema mayor (como lo hacían los oulipianos), sino de alguien cuya tarea apenas se ha limitado a verificar que un poema de un autor conocidísimo incluido en una antología de difusión masiva puede ser un poema. Este procedimiento (que, como apunta Raúl Zurita, puede considerarse un antecedente de su traducción del *King Lear* (en Parra, 2011: 1075)), nos permite imaginar a Parra como una especie de Rey Midas inverso, capaz de absorber e inutilizar las energías líricas de todo lo que toca. No sólo nos ha demostrado que una banalidad puede convertirse en gran literatura, sino también que la gran literatura puede convertirse en una banalidad.

Referencias

Bénabou, M.; Fournel. P., *Anthologie de l'OuLiPo*, París, Gallimard, 2009.

Goldsmith, K., *Head Citations*, Great Barrington, The Figures, 2002.

Huneeus, C., *Artículos de prensa (1969-1985)*, Daniela Huneeus y Manuel Vicuña, (eds.), Santiago, DIBAM, 2001.

OuLiPo. *OuLiPo*. <http://www.oulipo.net/>.

Parra, N., «Nicanor Parra, o el artefacto con laureles», (entrevista de Mario Benedetti), *Marcha*, 17.10.1969, pp. 14-15.

Parra, N., «News from Nowhere», *Manuscritos*, 1, 1975, pp. 89-116.

Parra, N., *Obras completas I. 1935-1972*, (edición de Niall Binns e Ignacio Echevarría), Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2006.

Parra, N., *Obras completas II. 1975-2006*, (edición de Niall Binns e Ignacio Echevarría), Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2011.

Peicovich, E., *Poemas plagiados*, Alzira, Germania, 2000.

Pérez López, M. Á., «La autotextualidad en Nicanor Parra: Acotar/agotar/reciclar», *Anales de Literatura Chilena*, 4: 4, 2003, pp. 165-75.

Porter, B., *Found Poems*, (edición de Mark Melnicove), Nueva York, Nightboat Books, 2011.

Rubio, R., «Plagio y censura en un texto de Nicanor Parra», *Grifo*, 19, 2010, pp. 19-22.

Solar, H. del, «Nicanor Parra: Versos de salón», *La Nación*, 19.10.1962, p. 4.

Torres, J., *Poemas encontrados y otros pre-textos*, Valdivia, Ediciones Paginadura, 1991.

Villon, F., *Poesía completa*, (edición de Gonzálo Suárez), Madrid, Visor, 2005.

7

De la fotocopia al PDF: Juan Luis Martínez y Tan Lin[51]

Recuerdo que hace mucho tiempo leí en la *Revista del Domingo* de *El Mercurio* una lista de los comentarios de algunos viajeros chilenos sobre distintas ciudades del mundo de acuerdo a su comparación con la comuna de Providencia: «Buenos Aires es como Providencia pero más grande», «Montevideo es como Providencia pero más tranquilo», o algo así. Lo mismo me sucedió la primera vez que leí al poeta norteamericano de origen chino Tan Lin: «Es como Juan Luis Martínez pero con internet», pensé.

Juan Luis Martínez murió hace más de dos décadas. Los únicos libros que aparecieron en vida, *La nueva novela* y *La poesía chilena*, fueron autoeditados a fines de la década de los '70. Su poesía ocupa un lugar muy singular en la tradición chilena, pues lejos de una tendencia más romántica y discursiva, pone el énfasis en las complejas operaciones de lectura que debe llevar a cabo el lector para conectar una serie de textos e imágenes de diversa índole. En las entrevistas que otorgó se refería a un proyecto posterior en el que concentró sus energías, una obra «donde mi participación sea muy mínima» (2003: 75), «en la que no me pertenezca casi ninguna sola línea» (2003: 82), «donde yo no haya escrito nada» (2003: 106). Se creía que este libro había sido destruido, pero el año 2012 fue publicado sorpresivamente por la editorial brasileña Cosac & Naify. Su título es *El*

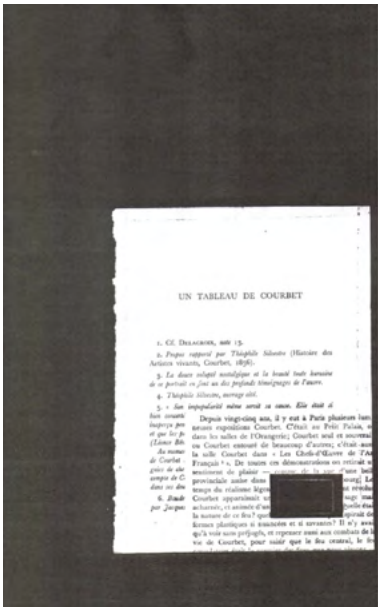
[51] Presentado el 19 de agosto de 2013 en el II Encuentro Nacional de Nuevos Medios, organizado por el programa de Estudios Visuales y Nuevos Medios de la Universidad de Chile y el Área de Nuevos Medios del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, y publicado en *Estudios Filológicos*, 57, junio 2016, pp. 25-41.

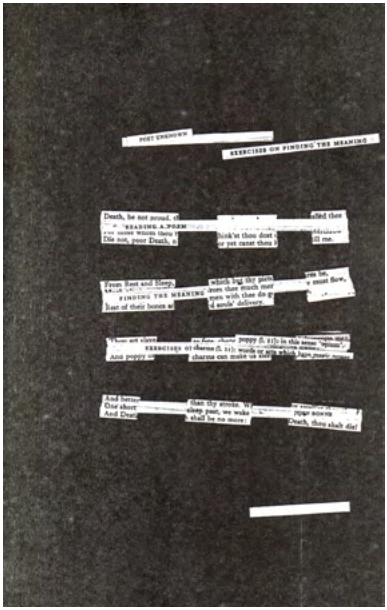
poeta anónimo,[52] y en su colofón se indica «Ediciones Archivo/ Santiago de Chile/ 1985», aunque Martínez sólo terminó de organizar el material en un archivador poco antes de morir.

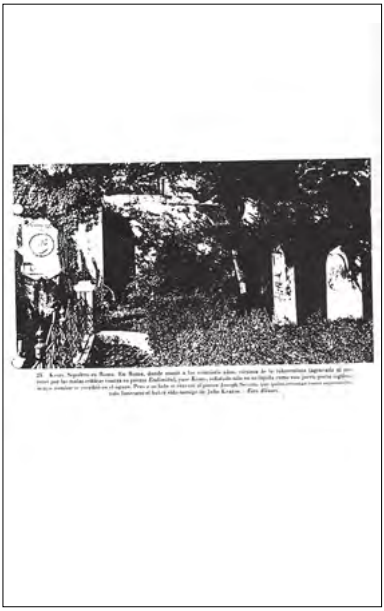
El volumen que ahora conocemos corresponde, de acuerdo a lo que indican sus editores en la contratapa, a «um fac-símile do original do artista feito em xerox». Resulta paradójico referirse al «original» de un libro compuesto casi exclusivamente por fragmentos de periódicos, revistas y libros.[53] Esos materiales, de extensiones y texturas muy diversas, fueron recortados, pegados y luego fotocopiados. A primera vista parecería que las huellas de esas operaciones han sido «alisadas» durante este proceso, pero luego de ser colocadas sobre la bandeja de la máquina las sombras de los bordes u otras irregularidades persisten y adquieren relieve, casi como cicatrices. La diagramación es notoriamente irregular, lo que dificulta adicionalmente su legibilidad, y en algunos casos es muy probable que además se trate de hojas ya previamente fotocopiadas, pues las imágenes se notan muy oscurecidas, con una pérdida de su definición. Ese tono sombrío liga, de algún modo, este conjunto tan heterogéneo; tal como propone Luis Pérez-Oramas (2013), la fotocopiadora funciona como un filtro, pues se resalta el rango que tiende hacia el negro.

[52] Me refiero con más detalle a otros aspectos de la aparición de este libro en mi reseña «Primeros apuntes sobre *El poeta anónimo*» (2013).

[53] La portadilla, el sumario y las títulos de capítulos y secciones parecen haber sido hechos en computador, y además hay algunos epígrafes escritos a máquina y un par de anotaciones manuscritas; supongo que en una edición «definitiva» estos elementos habrían sido homologados.







(Martínez, 2013: s/n)

Juan Luis Martínez es sólo uno más de los muchos autores que han recurrido a la fotocopiadora como una herramienta clave dentro de sus poéticas. Fernando Pérez Villalón (2013) cita como uno de sus posibles antecedentes el libro *Derechos de autor* de Enrique Lihn. En efecto, este «cuaderno de recortes» está formado por poemas manuscritos, documentos escritos a máquina, y entrevistas y textos sobre su obra tomados de periódicos y revistas, todos ellos fotocopiados para integrar este volumen (Lihn, 1981: s/n). Esta autoedición de factura bastante tosca le otorga evidentemente un halo de urgencia, casi subversivo. Algo parecido ocurrió, por ejemplo, con los miembros del Marginalismo en la época de la dictadura brasileña, que utilizaron el mimeógrafo y la fotocopia para conseguir una distribución más allá de los canales editoriales instituidos (Wasem, 2012: 95). Alessandro Ludovico destaca también la importancia de esta tecnología en los punks, quienes aprovecharon las facilidades para publicar sus fanzines y flyers (2012: 43), pero señala asimismo el interés que ocupó la propia máquina y sus procesos: «for example, the shades and contrasts obtained by re-copying a copy, the ability to 'photograph' objects placed directly upon the scanning window, and the strange effects that could be created by moving the original during the scanning process» (2012: 44). Al respecto, un caso destacado en el ámbito de la poesía visual es el inglés Bob Cobbing, quien comenzó a utilizar la fotocopiadora desde 1984. Como él mismo indica en una entrevista, su trabajo implica una intervención basada en el movimiento: «when I'm working on the photo-copier I'm dancing round it and what I'm doing on the machine is movement and that movement then gets into the finished work which again is transformed into movement when I perform it» (2001). Estas obras (algunas de los cuales fueron recopiladas en *Three sequences* (2013)) no contienen ningún elemento verbal, sino que más bien corresponden a texturas completamente abstractas que hacen visibles los gestos involucrados en su producción. Algo similar se observa en el canadiense John Riddell (2013), quien también a fines de los '80 tomaba textos mecanografiados con una misma palabra repetida en columnas y los movía mientras los fotocopiaba, para crear superficies ondulantes.

La fotocopiadora, entonces, ha ofrecido a los autores y agentes culturales nuevas posibilidades de edición y difusión, por una parte, y ha permitido nuevas formas de experimentación visual que involucran el movimiento, por otra. El libro de Juan Luis Martínez, sin embargo, no corresponde tanto a esos propósitos como al aprovechamiento de las facilidades técnicas para

apropiarse e intervenir materiales ajenos. En ese sentido, creo que podría ligarse más a obras como *Purloined: A Novel*, del artista conceptual Joseph Kosuth que, como explican Craig Dworkin y Kenneth Goldsmith, está compuesta enteramente «of single pages from more than a hundred different novels of various genres to form a single work. Each page is photocopied directly from its original source, thus resulting in a variety of typefaces and layouts» (2011: 331). También podría pensarse en un vínculo con libros como *That This* de la poeta norteamericana Susan Howe (2010). A diferencia de Kosuth, esta autora sí manipula bastante los libros de los que se adueña, creando *collages* de textos muy fragmentados. Como ella misma destaca, aunque parezcan haber sido diseñados mediante *softwares* como Photoshop, todo lo realiza manualmente: «All of that was all done by me cutting, taping, going to Xerox machines, coming back, doing it again» (2012). Considerando tanto a Kosuth como Howe, estimo que *El poeta anónimo* se sitúa en un punto intermedio de los grados posibles de alteración de los materiales fotocopiados, pues, como se acaba de observar en la selección recién mostrada, hay secciones donde se limita a incluir páginas completas, y otras en las que recorta, reordena e incluso superpone pedazos más pequeños.

Aunque que se trate del facsímil de un borrador que no alcanzó a ser editado por Juan Luis Martínez, es relevante señala su contraste con la cuidada apariencia de *La nueva novela* (1985), su obra más conocida. En ésta, la gran diversidad de fotografías y dibujos, distintos tipos de papeles e incluso objetos como un anzuelo y un grabado chino están combinados de manera muy precisa. No es extraño que muchos hayan resaltado su condición de artefacto o maquinaria de relojería. A partir de su apelación lúdica y didáctica al lector (Labraña 1999: 3), Juan Herrera destaca su carácter interactivo e incluso la propone como «una manifestación anticipada de la cultura electrónica (hoy representada con Internet) en la que se insiste en la relación animada entre los participantes de la red» (2007: 10n). Además, se anima a analizar su compleja estructura de alusiones y remisiones de distinta materialidad y pertenecientes a diversos campos del saber como un ejemplo de «poesía protohipertextual» (2007: 17).[54]

A mediados de los '80, mientras se fraguaba *El poeta anónimo*, en Chile vislumbrábamos el fulgor de los avances tecnológicos que anunciaba el pe-

[54] Hugo Rivera-Scott también compara ambas obras, y señala que a diferencia de *La nueva novela*, *El poeta anónimo* presenta una mayor linealidad (2013: 11).

riodista Hernán Olguín en su programa «Mundo». Si le creemos a Joaquín Lavín, defensor de la dictadura con su libro *Chile Revolución Silenciosa*, por ese entonces éramos el país latinoamericano con mayor cantidad de microcomputadores en las escuelas (1987: 155) y el segundo en volumen de tráfico de computadores con Estados Unidos (1987: 125), más de mil empresas utilizaban el correo electrónico, que funcionaba en una «'casilla' que no queda en la oficina de correos, sino en la memoria del computador» (1987: 127-28) y «el transmisor de facsímiles, verdadera fotocopiadora telefónica, conocida como 'fax'» se vendía como pan caliente (1987: 128). Los computadores, en definitiva, eran «parte esencial de la 'revolución silenciosa'» (1987: 122).

En medio de esa supuesta fiebre informática, resulta casi conmovedor imaginar a un poeta escribiendo con tijeras y goma de pegar como si hiciera una tarea en el jardín infantil. El arcaísmo se acentúa aún más al observar que parte importante de sus objetos de trabajo son libros antiguos, como si fuera el archivo de un naufragio. Hoy, a cerca de 30 años de distancia, la condición literalmente artesanal de sus prácticas resulta aún más distintiva, pues su aparición a destiempo resuena de manera opaca sobre el brillo excesivo de las pantallas de nuestros computadores.

Considero, sin embargo, que *El poeta anónimo* es algo más que un libro *vintage*, y me parece, en cambio, que se encuentra muy cerca de algunas escrituras actuales. En este caso particular, no se trata tanto de la interactividad a la que se refería Herrera, sino más bien de sus denodados esfuerzos por abolir las nociones de autoría y originalidad. Los procedimientos de apropiación son antiquísimos, y han sido practicados y teorizados a lo largo de todo el siglo XX, pero lo que resalta en este libro es su grado de radicalidad. En ese sentido, su entusiasmo por el pegoteo es sólo comparable al de una serie de escritores principalmente estadounidenses, pero también canadienses, ingleses, y de otros países, que en los últimos años han dado forma al «Conceptualism» o «Conceptual Writing».[55] Juan Luis Martínez podría ocupar con total dignidad un lugar en la antología *Against Expression*, editada por Dworkin y Goldsmith, en la que además de una serie de poetas contemporáneos como Robert Fitterman, Vanessa Place, Christian Bök, Derek Beaulieu, Nada Gordon, Simon Morris, Jen Bervin o Steven Zultanski se

[55] Como ya he señalado, Scott Weintraub también relaciona a nuestro autor con el conceptualismo: «Martínez's own 'unoriginal' or 'uncreative' writing [...] is masterfully displayed in *La nueva novela*» (2015: 35).

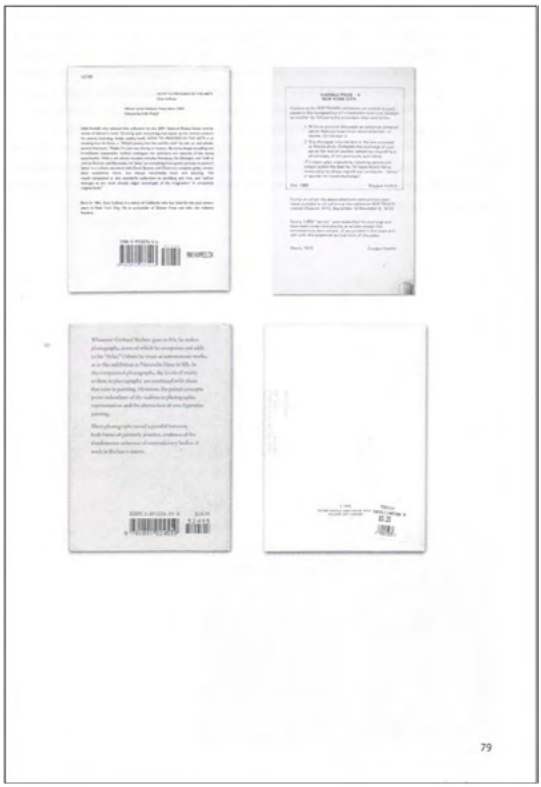
compilan los pioneros ejercicios de reescrituras, listados y constricciones a cargo de Marcel Duchamp, Brion Gysin, John Cage, Georges Perec, Andy Warhol y el mismo Kosuth, entre otros.

Estos nobles antecedentes no son la única causa del auge del conceptualismo. Para Goldsmith, su principal vocero, la principal explicación para que existan tantos escritores explorando las estrategias de copia y apropiación son los computadores (Dworkin; Goldsmith (ed.), 2011: xviii). Replicar un texto mediante una máquina de escribir es lento, e implica tanto trabajo como los *cut-ups* de William Burroughs o los ya mencionados poemas visuales de Bob Cobbing (2011: xviii-xix), pero hoy, gracias a la enorme facilidad y rapidez para copiar y pegar cualquier fragmento de texto, estaríamos comenzando a vivir la utopía de la escritura no creativa: «digitized language can be poured into any conceivable container: text typed into a Microsoft Word can be parsed into a database, visually morphed in Photoshop, animated in Flash, pumped into online text-mangling engines, spammed to thousand of e-mail addresses, and imported into a sound-editing program and spit out as music—the possibilities are endless» (2011: xix). En las artes visuales, el cine, y particularmente la música, este frenesí se ha vivido con aún mayor intensidad. Gran parte de las canciones que escuchamos o que bailamos están construidas a partir de *samples* de otras grabaciones. Y el *sampling*, tal como lo definen Kembrew McLeod y Peter DiCola, no es más que «a form of the fine arts practice of collage, but one that is done with audio tools rather than scissors and glue» (2011: 36).

Juan Luis Martínez, ya lo sabemos, ocupó las tijeras y la goma. Pero parece que Tan Lin, otro de los poetas conceptuales incluido en *Against Expression*, no. Si uno abre *Seven Controlled Vocabularies and Obituary 2004. The Joy of Cooking*, el libro que me provocó la brillante idea de pensar en la comparación con Martínez y que me ha obligado a escribir este ensayo, podría pensar que se trata de un catálogo de compras o una revista de arquitectura.[56] La extrañeza aparece cuando se intenta distinguir las fotografías o imágenes escaneadas de libros, una caja de fósforos o una tira de pastillas, pues son muy pequeñas. El texto, por otra parte, mantiene un tono igualmente impávido pero perturbador. Entre otras cosas, se

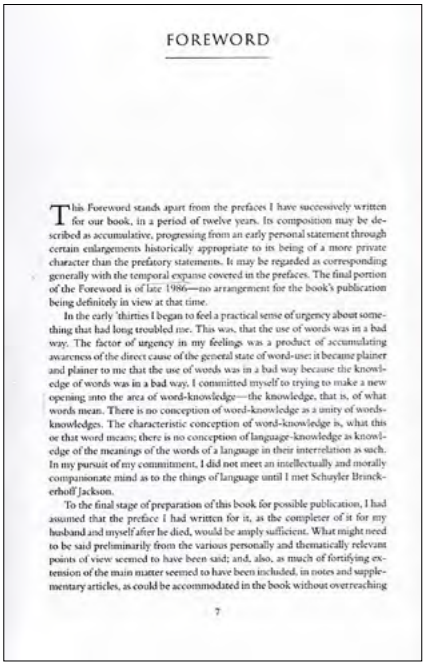
[56] En una entrevista de 2010 se refiere precisamente a este afán omnívoro: «I tried to included everything I could. In that sense, it was about putting everything, including the kitchen sink, into a book. I wanted to try to be as inclusive as possible. For me, inclusive meant touching on all the various genres, like architecture, photography and painting» (2010a).

discuten los modos de lectura, o más bien no-lectura, que este mismo libro requiere: «What are the forms of non-reading and what are the non-forms a reading might take? Poetry = wallpaper. Novel = design object. Text as ambient soundtrack? Dew-champ wanted to create works of art that were non-retinal. It would be nice to create works of literature that didn't have to be read but could be looked at, like placemats» (2010b: 16). Resulta fácil ir pasando las páginas distraídamente, hasta que chocamos con objetos extraños, como el prólogo a una colección de Laura Riding, que ha sido escaneado desde una copia usada. La textura del papel antiguo, incluso con anotaciones a lápiz, emerge disonantemente desde el interior de un libro que en sus otras secciones hacía ostensible la limpieza y exactitud de una diagramación en un *software* de diseño.



8

On rare occasions when I did cook, it was usually under the tutelage of Mr. Molí, his wife, and the first cookbook I ever owned, which is probably the only book I really think about when I think about myself growing into an adult. I did not after all want to be a beggar at my table. The book is *James Beard's Theory and Practice of Good Cooking*. The only other book I kept in that apartment at the time was a copy of *Self-Portrait in a Convex Mirror* by John Ashbery, which I had stolen from Viking Penguin when I had interned there the summer before. Some of these dates may not be quite right. The Beard book was a beautiful book. First of all it was a hardcover and had a dust jacket. Secondly, I had stolen it from a fancy bookstore on Madison Avenue. It was the first hardcover cookbook I ever owned and the first cookbook I ever stole, so it was the beginning of a corrupt library de haute cuisine. I read it nearly every night while at the Molís'. I am not sure why I was so engrossed in it since I cooked so rarely, but I think it had to do with becoming what I perceived was a classy New Yorker. I don't know exactly what I was waiting for while I was growing up and reading and re-reading that book and not cooking much, but I know I was waiting for something, and whenever I look at a painting (I am a very good cook) or write a poem (I am a pretty good poet), it is hard for me not to remember the *Theory and Practice of Good Cooking* and what James Beard said about how you should touch a steak with your hand in order to tell if it is done and that the color of food was the best way to taste it in advance. When I write a poem I often think of the hand that touches a steak to tell if it's done.



FOREWORD

This Foreword stands apart from the prefaces I have successively written for our book, in a period of twelve years. Its composition may be described as accumulative, progressing from an early personal statement through certain enlargements historically appropriate to its being of a more private character than the prefatory statements. It may be regarded as corresponding generally with the temporal expanse covered in the prefaces. The final portion of the Foreword is of late 1986—no arrangement for the book's publication being definitely in view at that time.

In the early 'thirties I began to feel a practical sense of urgency about something that had long troubled me. This was, that the use of words was in a bad way. The factor of urgency in my feelings was a product of accumulating awareness of the direct cause of the general state of word-use: it became plainer and plainer to me that the use of words was in a bad way because the knowledge of words was in a bad way. I committed myself to trying to make a new opening into the area of word-knowledge—the knowledge, that is, of what words mean. There is no conception of word-knowledge as a unity of words-knowledges. The characteristic conception of word-knowledge is, what this or that word means; there is no conception of language-knowledge as knowledge of the meanings of the words of a language in their interrelation as such. In my pursuit of my commitment, I did not meet an intellectually and morally companionate mind as to the things of language until I met Schuyler Brinckerhoff Jackson.

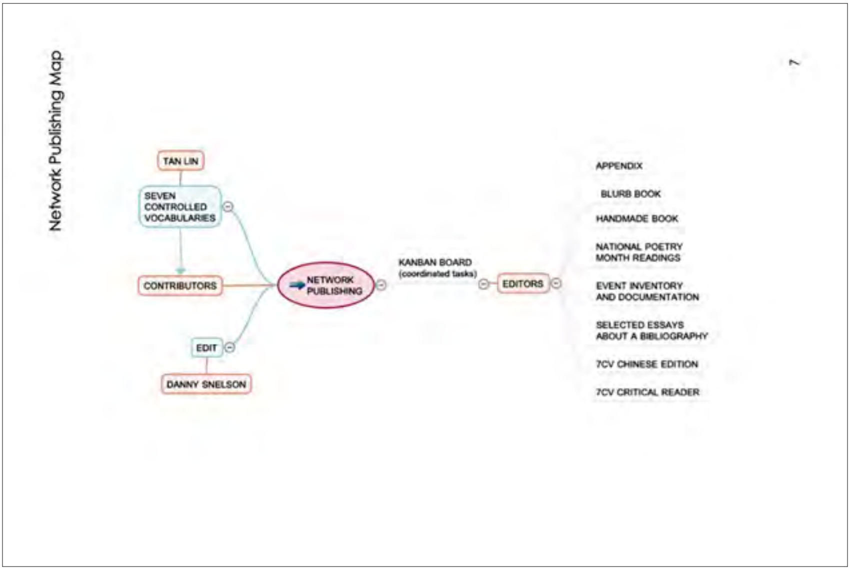
To the final stage of preparation of this book for possible publication, I had assumed that the preface I had written for it, as the completer of it for my husband and myself after he died, would be amply sufficient. What might need to be said preliminarily from the various personally and thematically relevant points of view seemed to have been said; and, also, as much of fortifying extension of the main matter seemed to have been included, in notes and supplementary articles, as could be accommodated in the book without overreaching

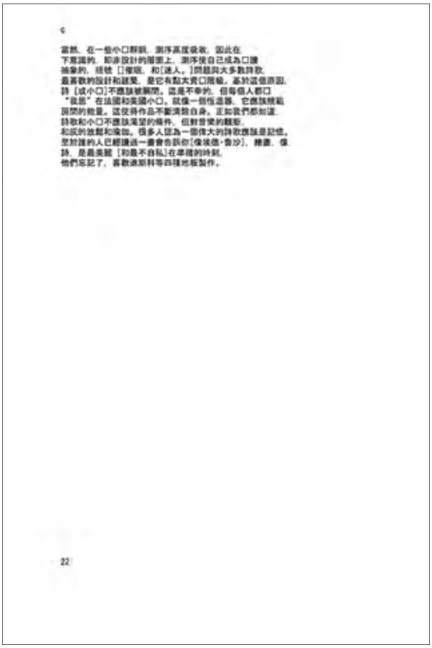
7

(Lin, 2010b: 79, 112, 154)

Seven Controlled Vocabularies... ha expandido su vida en el mundo virtual mediante la página web «Edit Publications, 2010 Series, 11 Books Expanding Tan Lin's *Seven Controlled Vocabularies and Obituary 2004. The Joy of Cooking, YouTube, Readings, Postcard $ MediaWiki*» (2010c). Con ocasión de una lectura en la Kelly Writers House de la Universidad de Pennsylvania en 2010, numerosos editores y autores intervinieron junto a Tan Lin esta obra mediante traducciones, variaciones, entrevistas, lecturas críticas, índices y postales. Uno de los volúmenes es *Tan Lin's Seven Controlled Vocabularies: A Critical Reader*, en el que simplemente se compilan citas de teóricos como McLuhan, Kittler, Attali, Deleuze, Jameson y otros. En *Appendix*, en cambio, se incluye el contrato con el editor y los informes de lectura de la publicación original por Wesleyan University Press. Incluso hay un complejo diagrama de flujos de todos los procesos y traspasos involucrados en estas opera-

ciones. Todas estas extensiones están disponibles para descarga gratuita en pdf, y además en versión impresa mediante el sistema print-on-demand de lulu.com. Ése era el plan de Lin: «I didn't want a book to end with its publication but to *begin* there, be repurposed and remediated, transitioned from one published form to another» (2010d). Se trata de un perfecto ejemplo de lo que Marjorie Perloff ha denominado «differential texts», que existen en diversas materialidades (tanto en papel o en pantalla, como instalaciones, etc.), y de los que es imposible determinar cuál es la versión definitiva (2006: 146).





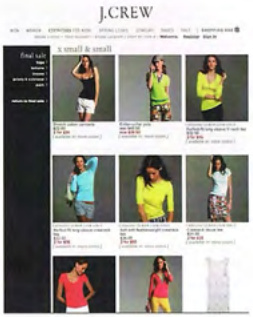
6

當然，在一些小口說裡，測序高度吸收，因此在
下意識的，即非設計的層面上，測序使自己成為口讓
抽象的，猶太 []僱傭，和[迷人。]問題與大多數詩歌
最喜歡的設計和諧美，是它有點太資口階級。基於這個原因，
詩 [或小口]不應該被關閉。這是不幸的，但每個人都口
"後悲"在法國和美國小口，就像一個恆溫器，它應該規範
詞間的能量。這使得作品不斷清除自身。正如我們都知道，
詩歌和小口不應該渴望的條件，但對音樂的顫慄，
和弦的饒舒和噪音。很多人認為一個偉大的詩歌應該是記憶。
至於誰的人已經讀過一書會告訴你[像埃德·魯沙]，維盡，像
詩，是最美麗 [和最不自私]在準備的時刻，
他們忘記了，喜歡適斯科等四種地板製作。

22

(Lin, 2010c: s/n)

Cuando uno comienza a husmear, estos documentos se ven impecables, pero pronto se detectan algunas marcas de imperfección. Por ejemplo, en *7CV Chinese 2nd Edit 2010*, una traducción mediante Google Translate al chino, saltan varios caracteres vacíos que no superaron el traspaso. Estas huellas son mucho más evidentes en otro libro de Tan Lin, *Heath* (2007), que a nivel visual es el reverso de *Seven Controlled Vocabularies*, una verdadera explosión de basura digital. Como indica Kristen Gallagher, es evidente que todo el material ha sido pegado indiscriminadamente desde páginas web, sin ningún cuidado por el formato, como un trabajo plagiado por un estudiante inexperto, y las imágenes son muy feas, principalmente avisos comerciales (2009: 701-702). Él mismo señala en sus entrevistas que es obvio que él no ha escrito directamente gran parte del libro: «There was no intent to deceive with *Heath*. It's pretty clear that much of the material wasn't written by me and this is reinforced by the copy and paste mode of design» (2009a). Danny Snelson, colaborador frecuente de Lin, lo denomina «transparent plagiarism» (2007). Dentro del propio libro, además, se explicita su metodología, pues se listan los sitios web de los cuales se han extraído fragmentos o ideas, al igual que los motores de búsqueda, librerías e incluso los browsers ocupados. Por otra parte, como señala en una entrevista posterior, esta caótica estructura permite emular en un texto impreso la forma de lectura de un usuario de internet: «Reading *Heath* is HARD. It's hard to parse, it's hard to figure out what it 'means.'/ No, reading *Heath* is EASY. If you just relax a little and let yourself move freely through the text, if you skip over half of it because you already get it, which is what anyone does when they jump from one link to another link» (2009b).



NOTES

that she wore to yoga and the colors
that she wore are a generalized
retention of perfection,

and their emotions are approximate
and function as labels

and this is true. and this is not true

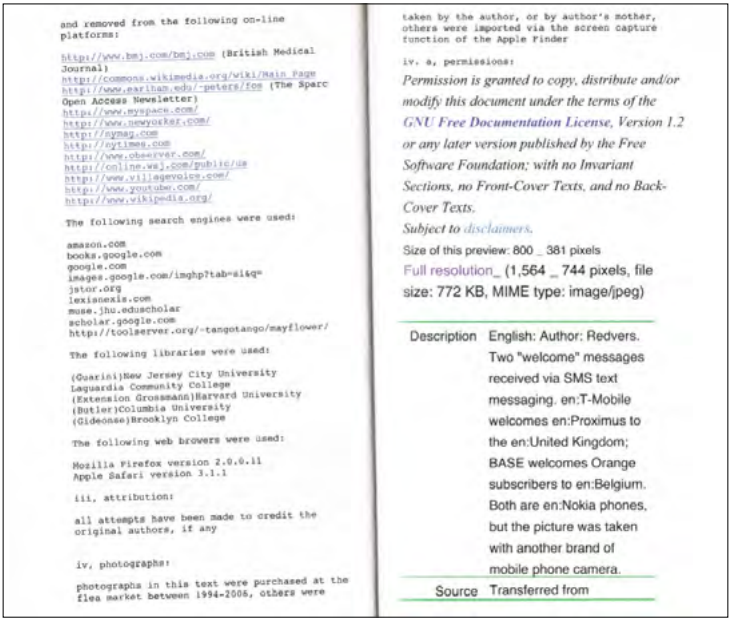
HELENA is a person.
She has lived in many
houses.

HELENA ZHANG
20
STUDIO ARTS, VIDEO
CHINESE AMERICAN
SPANISH READER

AUTOBIOGRAPHY

0. Davis, CA
1. St. Louis, MO
2. Queens, NY
3. Taipei, Taiwan
4. Queens, NY
5. Cambridge, MA
6. ~~Kew~~ Queens, NY
7. Valencia, CA
8. Queens, NY
9. Taipei, Taiwan

Made in Taiwan. My family moved to the states when I was 6. I lived in Houston, LA, Baltimore, and Sacramento growing up. I studied English at Yale, then went on to law school. I retired from an illustrious legal career after 10 months. Now I'm working at a nonprofit in Chinatown. I've gained 15 pounds of happiness from all the Chinatown lunches



and removed from the following on-line platforms:

http://www.bmj.com/bmj.com (British Medical Journal)
http://commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page
http://www.earlham.edu/~peters/fos (The Sparc Open Access Newsletter)
http://www.myspace.com/
http://www.newyorker.com/
http://nymag.com
http://nytimes.com
http://www.observer.com/
http://online.wsj.com/public/us
http://www.villagevoice.com/
http://www.youtube.com/
http://www.wikipedia.org/

The following search engines were used:

amazon.com
books.google.com
google.com
images.google.com/imghp?tab=wi&q=
jstor.org
lexisnexis.com
muse.jhu.eduscholar
scholar.google.com
http://toolserver.org/~tangotango/mayflower/

The following libraries were used:

(Guarini)New Jersey City University
Laguardia Community College
(Extension Grossmann)Harvard University
(Butler)Columbia University
(Gideonse)Brooklyn College

The following web browers were used:

Mozilla Firefox version 2.0.0.11
Apple Safari version 3.1.1

iii, attribution:

all attempts have been made to credit the original authors, if any

iv, photographs:

photographs in this text were purchased at the flea market between 1994-2006, others were taken by the author, or by author's mother, others were imported via the screen capture function of the Apple Finder

iv. a, permissions:

Permission is granted to copy, distribute and/or modify this document under the terms of the GNU Free Documentation License, Version 1.2 or any later version published by the Free Software Foundation; with no Invariant Sections, no Front-Cover Texts, and no Back-Cover Texts.
Subject to disclaimers.

Size of this preview: 800 _ 381 pixels
Full resolution_ (1,564 _ 744 pixels, file size: 772 KB, MIME type: image/jpeg)

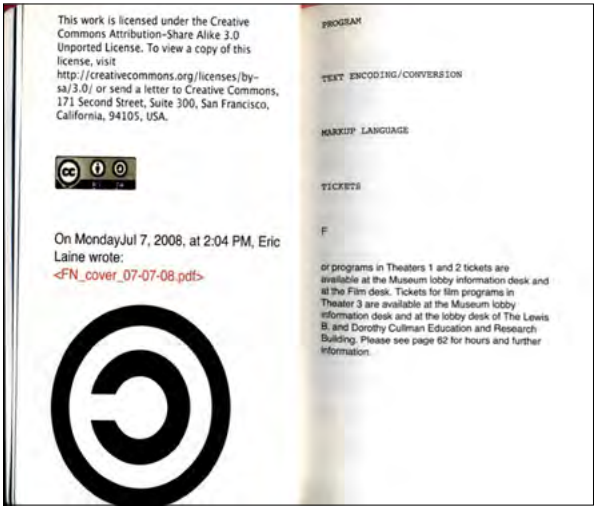
Description	English: Author: Redvers. Two "welcome" messages received via SMS text messaging. en:T-Mobile welcomes en:Proximus to the en:United Kingdom; BASE welcomes Orange subscribers to en:Belgium. Both are en:Nokia phones, but the picture was taken with another brand of mobile phone camera.
Source	Transferred from

(Lin, 2007: s/n)

Refiriéndose tanto a *Heath* como a *Seven Controlled Vocabularies*, Lin menciona su interés por evidenciar la condición tecnológica del libro como una plataforma medial por la cual circula mucha información irrelevante, «much like a broadcast medium like TV or a narrow-cast medium like Twitter or Tumblr» (2012). Un libro sería, entonces, un canal que permite este flujo sin ninguna discriminación ni corrección, es decir, sin criterio editorial. Es esa condición de su escritura, creo, la que inicialmente detonó mi interés por vincularlo con Juan Luis Martínez, quien también apila materiales prestigiosos y degradados para poner a prueba las expectativas de coherencia y legibilidad. En ambos casos, asimismo, uno percibe que se trata de proyectos que, una vez iniciados, se le fueron de las manos a sus autores, como el mismo Martínez lo hizo ver: «en este último trabajo en el que estoy he dejado que el libro se autogenere. Yo he ido cumpliendo con una función de instrumento del lenguaje» (2003: 81).

Martínez y Lin coinciden con el nuevo modelo de poeta que Vilém Flusser avizoraba en *Does Writing have a Future?*, publicado originalmente

en 1987: un poeta que no confía en la inspiración de las musas, que no se identifica como autor sino como un «remixer», como un diseñador de información, como un «language technician» (2011: 74-75). Pero hay un aspecto en común que me parece mucho más relevante para destacar: la conciencia de la pérdida que implica cortar, copiar y pegar. Ya veíamos que en *El poeta anónimo* Martínez se había preocupado por dejar las costuras de este proceso a la vista, tanto en la diagramación imperfecta como en la calidad dudosa de algunas fotografías. En *Heath*, de Lin, también resulta muy patente la degradación de las imágenes trasladadas con baja resolución, y, por si quedara alguna duda, incluye una nota al pie en la que cita el artículo «Computer Graphics: A Semi-Technical Introduction» de Friedrich Kittler: «'...digitalization, in terms of our perception, always also means distortion. The crackling noise, or, technically speaking 'quantization hiss' looming in digitally recorded music occurs in computer images as a stepped effect or interference, as an illusory discontinuity or continuitiy' (33)» (2007: s/n). Como un comentario a esta nota, en un artículo en línea sobre *Heath*, Danny Snelson (2007) da un paso más e incluye una versión escaneada del libro completo. Lo interesante es que en realidad el libro está copiado dos veces, y la segunda es prácticamente indescifrable debido a su pobrísima definición.



(en Snelson, 2007)

En consonancia con Kittler, Lev Manovich discutía en *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación* la creencia común de que no existe pérdida de calidad en las copias digitales, pues las limitaciones del *software* y el hardware obligan a una compresión para poder almacenarlas: «mientras que, en teoría, la tecnología informática supone la duplicación perfecta de los datos, su uso real en la sociedad contemporánea se caracteriza por la pérdida de datos, la degradación y el ruido» (2006: 102-103). Así ha seguido ocurriendo al menos en el caso de la música, donde hoy reina el formato mp3 por sobre otros de mayor definición pero que ocupan más espacio. Aunque quizás en algún tiempo más la disponibilidad tecnológica permitan guardar y difundir sin pérdida los archivos digitales, la escritura actual de Lin no oculta esa degradación, más bien la fetichiza.

Al igual que Martínez, Lin también concibe la necesidad de exponer sus técnicas de apropiación como su principal mérito, casi como un juego de niños, pero, como señalé, me llama aún más la atención la condición melancólica que termina por evidenciarse en ambos. Es cierto que en Martínez prima una intensidad patética, como si intentara una última defensa de la literatura, mientras que Lin disuelve los límites de ésta con relajo y desprendimiento. Martínez no es tan *cool* como Lin. Pero los dos se en-

cuentran igualmente lejos de los discursos optimistas de muchos profetas de los nuevos medios, e incluso de la constante autoafirmación y seguridad de Kenneth Goldsmith, que pareciera sonreír tan contento como Joaquín Lavín cuando escribía su revolución silenciosa. Juan Luis Martínez y Tan Lin, en cambio, prefieren hacer gala de su laconismo, de su escepticismo, de sus vacíos y errores. Martínez, que de alguna manera se sentía hermano de los antiguos poetas chinos, estaría orgulloso de sentarse junto a Lin.

Referencias

Cobbing, B., «The Point About Criticism Is That It Is Frequently Wrong» (entrevista de W. Mark Sutherland), [en línea], *UbuWeb*. <http://www.ubu.com/papers/cobbing_sutherland.html>, 2001.

Cobbing, B., *Three sequences*, (edición de Lawrence Upton), La Farge, Xexoxial Editions, 2013.

Cussen, F., «Primeros apuntes sobre *El poeta anónimo*», [en línea], *Paniko*, 25.3.2013, <http://www.paniko.cl/2013/03/primeros-apuntes-sobre-el-poeta-anonimo/>.

Dworkin, C.; Goldsmith, K. (ed.), *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*, Evanston, Northwestern University Press, 2011.

Flusser, V., *Does Writing have a Future?* (traducción de Nancy Ann Roth), Minneapolis, The University of Minnesotta Press, 2011.

Gallagher, K., «The Authorship of Heath Ledger in the New Reading Environment; on Tan Lin's *Heath: Plagiarism/Outsorce*», *Criticism*, 51: 4, 2009, pp. 701-709.

Herrera, J., «*La nueva novela* de Juan Luis Martínez: Poesía protohipertextual en el contexto de la videósfera», *Acta Literaria*, 35: II, 2007, pp. 9-27.

Howe, S., «The Art of Poetry No. 79», (entrevista de Maureen N. McLane), [en línea], *The Paris Review*, 203, 2012. <http://www.theparisreview.org/interviews/6189/the-art-of-poetry-no-97-susan-howe>.

Howe, S., *That This*, Nueva York, New Directions, 2010.

Labraña, M. «La Nueva Novela de Juan Luis Martínez y la cultura oriental», *Vértebra*, 4, 1999, pp. 2-6.

Lavín, J., *Chile Revolución Silenciosa*, Santiago, Zig Zag, 1987.

Lihn, E., *Derechos de autor*, Santiago, Yo Editores, 1981.

Lin, T., *Heath*, La Laguna, Zaesterle, 2007.

Lin, T., «Tan Lin Interviewed», (entrevista de Chris Alexander, Kirsten Gallagher y Gordon Tapper), [en línea], *Galatea Resurrects #12*, 18.5.2009, <http://galatearesurrection12.blogspot.com/2009/05/tan-lin-interviewed.html>, 2009a.

Lin, T., «*PLAGIARISM*: A response to Thomas Fink», [en línea], *Otholits*, 14, 26.6.2009, <http://the-otolith.blogspot.com/2009/06/tan-lin-plagiarism-response-to-thomas.html>, 2009b.

Lin, T., «Ambiently Breaking Reading Conventions: Colin Marshall Talks to Experimental Poet Tan Lin», [en línea], *3QuarksDaily*, 5.7.2010, <http://www.3quarksdaily.com/3quarksdaily/2010/07/ambiently-breaking-reading-conventions-colin-marshall-talks-to-experimental-poet-tan-lin.html>, 2010a.

Lin, T., *Seven Controlled Vocabularies and Obituary 2004. The Joy of Cooking*. Middletown, Wesleyan University Press, 2010b.

Lin, T., «Edit Publications, 2010 Series, 11 Books Expanding Tan Lin's *Seven Controlled Vocabularies and Obituary 2004. The Joy of Cooking, YouTube, Readings, Postcard $ MediaWiki*, [en línea], <http://aphasic-letters.com/edit/publications.html>, 2010c.

Lin, T., «Tan Lin: Enhancing the Book», (entrevista de Asher Penn), *Art in America*, [en línea], 11.6.2010, <http://www.artinamericamagazine.com/news-opinion/conversations/2010-06-11/tan-lin/>, 2010d.

Lin, T., «A Book is Technology: An Interview with Tan Lin», (entrevista de Angela Genusa), [en línea], *Rhizome*, 24.10.2012, <http://rhizome.org/editorial/2012/oct/24/interview-tan-lin/>.

Ludovico, A., *Post-Digital Print*, Eindhoven, Onomatopee, 2012.

Manovich, L., *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, (traducción de Òscar Fontrodona), Buenos Aires, Paidós, 2006.

Martínez, J. L., *La nueva novela*, 2ª ed., Santiago, Ediciones Archivo, 1985.

Martínez, J. L., *Poemas del otro. Poemas y diálogos dispersos*, (edición de Cristóbal Joannon), Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2003.

Martínez, J. L., *El poeta anónimo*. São Paulo, Cosac & Naify, 2012.

McLeod, K.; DiCola, P., *Creative License. The Law and Culture of Digital Sampling*, Durham, Duke University Press, 2011.

Pérez-Oramas, L., «O eterno retorno de Juan Luis Martínez», *Folha de S. Paulo*, 20.1.2013. <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/1217250-o-eterno-retorno-de-juan-luis-martinez.shtml>.

Pérez Villalón, F. *De la antropofagia al anonimato: la apropiación como procedimiento compositivo en Augusto de Campos y Juan Luis Martínez*, ponencia leída en Coloquio «Reciclajes textuales y sonoros», Universidad Alberto Hurtado, 17.5.2013. Inédito.

Perloff, M., «Screening the Page/Paging the Screen: Digital Poetics and the Differential Text», en *New Media Poetics: Contexts, Technotexts, and Theories*, A. Morris, T. Swiss (eds.), Cambridge, The MIT Press, 2006, pp. 143-62.

Riddell, J., *Writing Surfaces. Selected Fiction of John Riddell*, (edición de Derek Beaulieu y Lori Emerson), Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2013.

Rivera-Scott, H., «Notas para una cautelosa entrada en el oscuro objeto de ceniza que es *El Poeta Anónimo* de Juan Luis Martínez», [en línea], *Aproximación del Principio de Incertidumbre a un proyecto poético*, Valparaíso, D21 Proyectos de Arte / Parque Cultural de Valparaíso, 2013, pp. 9-15, <http://pcdv.cl/web/wp-content/uploads/2014/01/JLMartinez.pdf>.

Snelson, D. «HEATH, prelude to tracing the actor as network», *Aphasic Letters*, <http://www.aphasic-letters.com/heath/>, 2007.

Wasem, M., «Cilindros de cera, linotipos, fotocopias y pixels», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXXVIII: 76, 2012, pp. 81-99.

Weintraub, S. *Juan Luis Martínez's Philosophical Poetics*. Lewisburg, Bucknell University Press, 2015.

8

Escritura conceptual y catástrofe[57]

Me ha costado sumarme a este debate. Durante mucho tiempo he escuchado desde lejos discusiones sobre los vínculos entre poesía y política, o sobre la incapacidad para referir el horror de algunas catástrofes históricas, pero muchos de los argumentos me sonaban demasiado moralistas y generalizadores. Me parecía que algunos de los adjetivos utilizados de manera tan categórica y autoritaria («imposible», «inexpresable», «irrepresentable») no se correspondían con los intentos, a veces facilistas pero otras veces muy complejos, de muchos escritores y artistas. Me molestaba cada vez que escuchaba a alguien invocar, con voz grave, la archiconocida sentencia de T. W. Adorno en 1949: «nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch» («escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie», de acuerdo a la traducción de Joan-Carles Mèlich, 1998: 70)).[58]

Pensaba, al igual que tantos, que para desmentirla bastaría con recurrir a la obra de Paul Celan. Como es bien sabido, este poeta de origen judío

---

[57] Presentado el 17 de junio de 2014 en la Facultad de Filosofía, Geografía e Historia de la Universitat de Barcelona y el 29 de octubre de 2015 en el III Congreso Internacional de Poesía «El poema más allá del poema», en la Pontificia Universidad Católica de Chile, y publicado en *Taller de Letras*, 64, 2019, pp. 61-75. P

[58] En su artículo «Poetry After Auschwitz - Adorno's Dictum», Klaus Hofmann transcribe la cita completa a la que pertenece, en traducción al inglés de Samuel y Shierry Weber: «Cultural criticism finds itself faced with the final stage of the dialectic of culture and barbarism. To write poety after Auschwitz is barbaric. And it corrodes even the knowledge why it has become impossible to write poetry today» (182), e intenta recontextualizar su sentido.

escribió en alemán, la lengua de los asesinos de sus padres. Según expresa en su «Discurso de Bremen» fue precisamente dicha lengua lo único que sobrevivió a la catástrofe: «Sí, la lengua no se perdió a pesar de todo. Pero tuvo que pasar entonces a través de la propia falta de respuesta, a través de un terrible enmudecimiento, pasar a través de las múltiples tinieblas del discurso mortífero. Pasó a través y no tuvo palabras para lo que sucedió; pero pasó a través de lo sucedido. Pasó a través y pudo volver a la luz del día, 'enriquecida' por todo ello» (2002: 498). Su modo de expresar el horror no implica, entonces, adoptar una voz victimizada ni sufriente, sino que traslada el padecimiento a las palabras. Por eso su sintaxis resulta tortuosa y trastabillante, y es así que sus tartamudeos resultan particularmente elocuentes, como ocurre al final del poema «Die Silbe Schmerz» («La palabra dolor», que forma parte de *Die Niemandsrose*): «ein Knoten / (und Wider- und Gegen- und Aber- und Zwillings- und Tau-/ sendknoten), an dem / die fastnachtsäugige Brut / der Mardersterne im Abgrund / buch-, buch-, buch- / stabierte, stabierte» («un/ nudo/ (y contra- y tras- y anti- y gemelos- y miles/ nudos), ante el que la camada de ojos de noche de cuaresma/ de las estrellas-martas en el abismo/ de- de- de-/ letreaban, letreaban»; 2002: 196).

Existe otra manera de situarse en esta encrucijada comunicativa, en la que, en vez de torcer y fragmentar el lenguaje, se escoge un tono extremadamente directo, sin ninguna empatía. Esta frialdad resulta muy provocadora, y quizás hasta ofensiva, para el lector que reconoce los hechos narrados. Un ejemplo muy claro es «Final solution» (incluido en *Textbuch 9: 3 x 13 x 13 Sätze* (1986)) del alemán Helmut Heissenbüttel, un texto que muestra su cercanía con las técnicas del concretismo y la repetición al modo de Gertrude Stein, pero que también perturba mediante el eufemismo de calificar el holocausto apenas con la palabra «that», lo que permitiría que dicha catástrofe pueda ser confundida con otras:

> they just happened to think that up one day
> who happened to think that up one day
> that just happened to occur to them
> to whom did that just happen to occur
> to one of the that just happened to occur
> one of them just happened to think that up one day
> or perhaps more than one of them thought it up at the same time

perhaps that occurred to more than one of them together
and how did they carry out the thing that occured to them (68)[59]

Otro procedimiento igualmente distanciado, pero no menos efectivo, es la apropiación de documentos oficiales. El poeta renuncia a su voz personal o colectiva para convertirse en un manipulador de registros ajenos. El caso más conocido es *Holocaust* (1975) del norteamericano Charles Reznikoff, quien se apropia de los documentos de los juicios a los nazis. Aquí se produce un choque entre la crudeza de estas declaraciones y su traspaso al formato de un libro y la disposición gráfica de un poema:

We are the civilized—
Aryans;
and do not always kill those condemned to death
merely because they are Jews
as the less civilized might:
we use them to benefit science
like rats or mice
[...]
all for the good of the German army.
Heil Hitler! (9)

Heimrad Bäcker, poeta austriaco vinculado al Grupo de Viena y al concretismo, desarrolla una práctica similar en *Transcript* (1986), al utilizar exclusivamente material de los archivos nazis. Su diferencia con Reznikoff es que él intenta mantener estos materiales en estado aún más bruto, y limita su tarea al simple acto de citar: «When I quote, there is nothing literary about the quotation (except in sequence, repetition, omission; except for the system of transcribing)» (en Bäcker, 2010: 147). Como indica Derek Beaulieu, esta obra podría considerarse como un desafío directo a la supuesta imposibilidad de expresar esta catástrofe propuesta por Adorno: «Bäcker poetically argues that the best way to engage with the language of the Holocaust is to present it baldly,

[59] Cito directamente de la traducción al inglés de Michael Hamburger, que no incluye el original.

without editorializing and without personal intercession» (2010: 51). Aún más, de este modo denuncia el terrible rol que cumple un lenguaje imperturbable frente a la masacre. Por eso, el autor también señala: «It is enough [...] to quote the language of the perpetrators and the victims. It is enough just to stick to the language preserved in the documents» (2010: 147). He aquí algunos fragmentos:

> 4/20. hitler's birthday. execution
> 4/20. hitler's birthday. injection to the heart administered
> 4/20. hitler's birthday. execution (72)

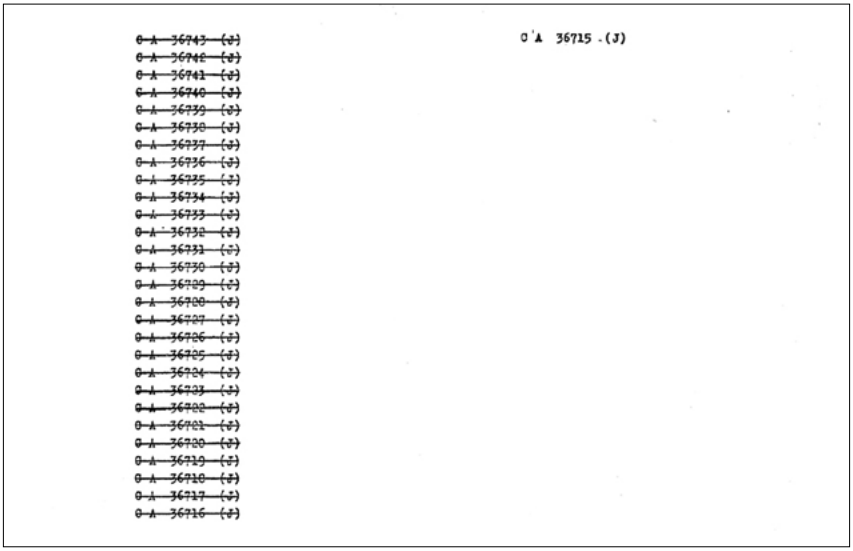
> 1940 approximately 6 months
> 1941 approximately 6 months
> 1942 approximately 6 months
> 1943 approximately 8 months
> 1944 approximately 12 months
> 1945 life expectancy again dropped considerably (89)

> as a rule hitler's breakfast considered of a glass of warmed (but never boiled) milk, a slice of oldenburg black break (a whole-grain rye bread), a piece of zwieback or danish crisp bread as well as an apple. (99)

> the card file on the dead was larger by far than the one on the living. (127)[60]

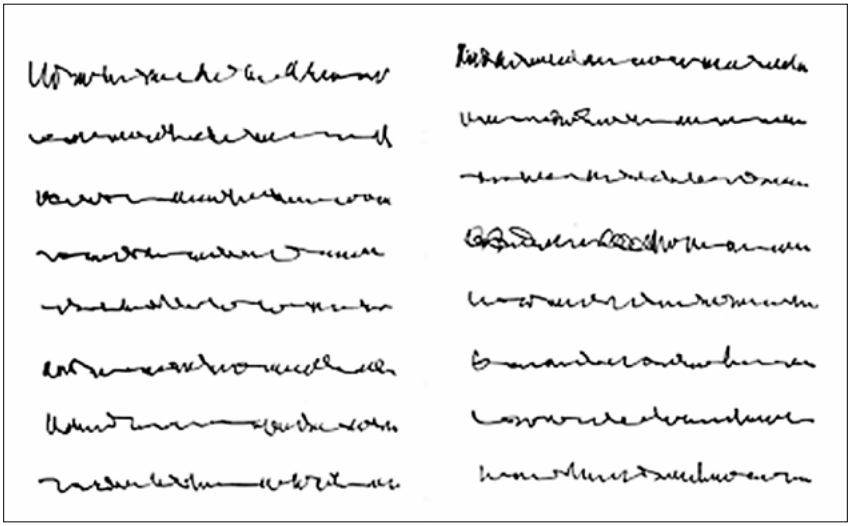
Un ejemplo anterior, también considerado por Beaulieu, es *Orderbuch* (1965), del escritor y expiloto sueco Åke Hodell. Según describe Martin Glaz Serup (2012), este libro consiste en largas listas con los números de los prisioneros, seguidos por una «(J)» (de «judío»):

[60] Cito directamente de la traducción de Patrick Greaney y Vincent Kling, que no incluye el original.



(Hodell, 1965: s/n)

Como se observa, gran parte de estos nombres están tachados, y el último de ellos que no lo está es «CA 36715 (J)». En su siguiente libro, titulado precisamente *CA36715(J)* (1966), accedemos al presunto diario de ese prisionero. Glaz Serup cita al crítico danés Hans-Jørgen Nielsen: «It is the handwriting itself that tells the story [...] A diary like that of Anne Frank, but perhaps even more chilling. The slow disintegration of a human being» (en Glaz Serup, 2012). En vez de la exacta recolección de datos del libro anterior, nos enfrentamos a una escritura totalmente ilegible pero cuya expresión hermética nos acerca, de algún modo, al extrañamiento que provoca la poesía de Celan:



(1966: s/n)

Glaz Serup (2011), al igual que Franck Leibovici, considera las obras de Reznikoff, Bäcker y Hodell como ejemplo de la categoría de poesía «seudo documental» o «documento poético». Como explica Christophe Hanna en su introducción a *Des documents poétiques* de Leibovici, un documento poético es un texto que «sans être ni un document (officiel ou disciplinaire) ni un documentaire manifeste, il doit donc posséder certaines propriétés (formelles ou contextuelles) grâce auxquelles il va pouvoir se mettre à fonctionner pour nous comme un document (proprietès intentionnelles)» (en Leibovici, 2007: 9). Resulta particularmente relevante, entonces, el modo en que estas formas de escritura no sólo recogen determinados datos sino además camuflan su tono y su estructura para provocar en el lector un tipo de atención más cercano al que implica un informe que un poema lírico. Es por este motivo, también, que estos libros pueden considerarse como antecedentes relevantes del movimiento de escritura conceptual que surge a fines de la década de los '90, que se opone al modelo de poesía subjetiva y narcisista mediante técnicas como la apropiación de textos ajenos. En la antología más representativa de este movimiento*, Against Expression,* se incluye un fragmento de *Testimony* (1965) de Reznikoff, un

libro preparado mediante la selección de intervenciones en juicios, y los antologadores señalan que junto con *Holocaust*, este autor «opens the possibilities for appropriation and information management decades before they became common practices in the digital age» (Dworkin; Goldsmith (ed.), 2011: 510). Beaulieu (2011) lo considera, además, un precursor de obras recientes como *Tragodia 1: Statement of Facts* (2011) de Vanessa Place y *Holocaust Museum* (2011) de Rob Fitterman.

Holocaust Museum se inicia con tres epígrafes. El primero es una cita de *Towards a Philosophy of Photography* de Vilém Flusser, que alude a las particularidades del mundo de la imagen: «is none other than the world of magic, a world in which everything is repeated and in which everything participates in a significant context», en oposición al mundo linear de la historia: «in which nothing is repeated and in which everything has causes and will have consequences» (en Fitterman, 2011: 3). Esto se relaciona de manera directa con el material que compone este libro: los pies de fotos (acompañados por la numeración correspondiente) de las imágenes disponibles en la página web del Museo del Holocausto de Washington DC.[61] Los dos siguientes epígrafes explicitan la filiación con dos antecedentes ya mencionados: *Holocaust* de Reznikoff («A woman came with her little daughter/ and S.S. men were there one morning/ and took the child away:/ a mother was forbidden to keep her child with her») y *Transcript* de Bäcker («auschwitz telephones// no. 18/ no. 45/ no. 17/ no. 33/ no. 21») (en Fitterman, 2011: 3), y preludian el tono frío y la rigurosa organización de los textos transcritos por Fitterman. En efecto, tal como se observa en el índice, el ordenamiento de las secciones no corresponde a la numeración de las fotografías, sino a un esquema más o menos cronológico, que se focaliza primero en las propagandas, boicots y quema de libros, luego en las deportaciones y campos de concentración, posteriormente en las cámaras de gas y fosas comunes, y finalmente en la liberación (Fitterman, 2011: 7). Así, estas imágenes son secuenciadas para poder alinearse históricamente, en consonancia con el epígrafe de Flusser. Esto permite que el lector vaya percibiendo la dinámica gradual de este proceso, que se inicia con los primeros avisos públicos tendientes a provocar el repudio social a los judíos:

[61] En abril de 2019, este archivo cuenta con más de 34.000 imágenes, y se puede consultar en la siguiente dirección: <http://digitalassets.ushmm.org/photoarchives/>.

> Propaganda slide entitled «In commercial trades there are 1'6,699 Jews; In heavy, physical work, only 12,500 Jews». [Photograph #49827]
>
> Propaganda slide entitled «As a member of a foreign race, the Jew in the Middle Ages had no rights of citizenship. He had to live in a ghetto in a separate quarter of the town». [Photograph #49826]
>
> Propaganda slide entitled «The Jew Kutisker swindlers 14 million, he plays sick in court». [Photograph #49823] (Fitterman, 2011: 12)

Los efectos terribles del proceso de aniquilación se perciben posteriormente en el recuento de fardos de pelo:

> Bales of the hair of female prisioners found in the warehouses of Auschwitz at the liberation. [Photograph #85742]
>
> Bales of hair from female prisioners, numbered for shipment to Germany, found at the liberation of Auschwitz. [Photograph #14220]
>
> Bales of human hair ready for shipment to Germany found in one of the Auschwitz warehouses when the camp was liberated. In Auschwitz 7,000 kilos of human hair was found at liberation. [Photograph #66583] (Fitterman, 2011: 81)

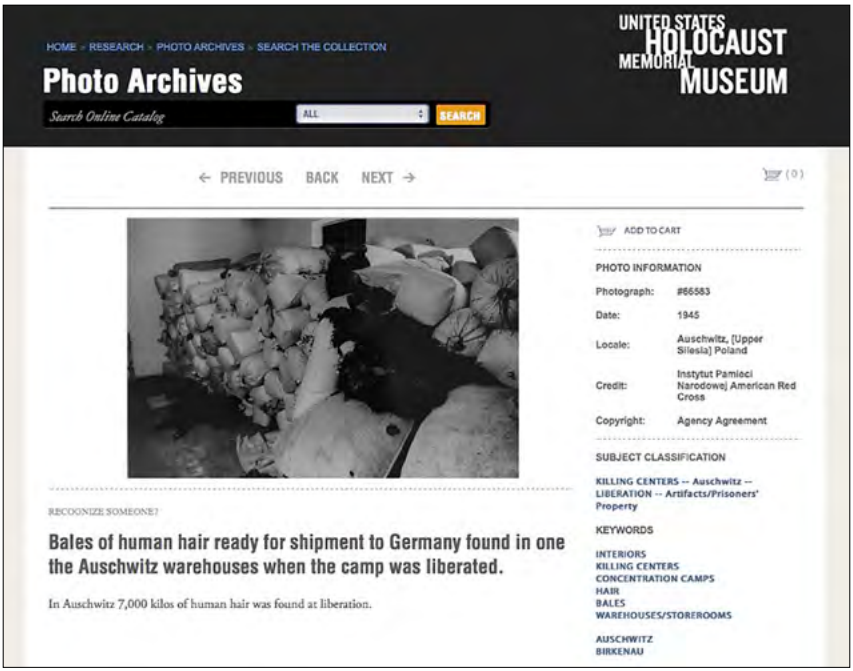
El uso del lenguaje neutro y la ausencia de las fotografías a las que refieren, obligan a un esfuerzo imaginativo extremadamente difícil por parte del lector,[62] que aumenta aún más el carácter inconcebible de esta masacre. Glaz Serup lo explica de manera muy precisa:

> Holocaust Museum is not an affirmative work, in the sense that it's not just confirming our already conceived notions and knowledge. Rather

[62] En algunos pasajes, incluso se repite el mismo texto para aludir a distintas fotografías, lo que vuelve más confuso el proceso: «Members of the U. S. 9th Armored Division meet up with units of the Red Army near Linz, Austria. [Photograph #69847]/ Members of the U. S. 9th Armored Division meet up with units of the Red Army near Linz, Austria. [Photograph #69846]/ Members of the U. S. 9th Armored Division meet up with units of the Red Army near Linz, Austria. [Photograph #69845]/ Members of the U. S. 9th Armored Division meet up with units of the Red Army near Linz, Austria. [Photograph #69844]» (2011: 106).

> it's a work that, via captions for image that are so well known to us, that we can (almost) make do without them, destabilize meaning and activates the reader. By simply removing the photographs and leave the captions on their own, Fitterman manages to make the impossible representation of the complex of events we have named Holocaust new to our eyes. (2015)

De hecho, si hacemos el ejercicio de vuelta y buscamos las imágenes correspondientes en la página web de la que fueron tomadas, el resultado puede ser menos chocante que el que uno había visualizado:



(*United States Holocaust Memorial Museum*)

Otros críticos han valorado el ejercicio realizado por Fitterman. Charles Bernstein, en un artículo en que también lo estudia en relación a *Transcript* de Backer y otras obras de Christian Boltanski y Raul Hilberg, destaca que «[t]he absence of the images has a powerful effect, evoking the erasure of a people and a culture through the Systematic Extermination Process» (2012). Tim Atkins, en su comentario en la contratapa de *Holocaust Museum*, también valora el potencial de este gesto no sólo hacia el pasado, sino hacia el presente, porque aparece justo en un momento «in which the images of that world have become so familiar that we are no longer able to see it clearly-and/or so horrific that we are unable to see it at all» (en Fitterman, 2011). Nick Thurston, por su parte, recalca la actualidad de este libro: «is a relentless re-presentation of how social histories are constructed, expressed and same-d through institutional techniques of deferral and forgetting. His poem is a linguistic memorial to the objectification of modern life. It is not about the Holocaust even though it is» (2014). Lo más interesante, a mi parecer, es que Fitterman sí consigue provocarnos, sin necesidad de acudir a sus propias emociones y vivencias, ni menos a su ascendencia judía. Lo logra, en cambio, mediante dos simples y eficientes operaciones de archivo: la aislación de los textos de las imágenes y su reclasificación. Además, deja abierta la posibilidad a que nosotros mismos nos hagamos cargo de éste u otros archivos, es decir, que en vez de sólo contemplarlos, podamos intervenirlos. Ése es, de hecho, el llamado explícito de la autora mexicana Cristina Rivera Garza, cuando alude a la actitud más atrevida que deben tener en el contexto actual los escritores documentales, e incluso los historiadores, que asuman las prácticas de la apropiación y el *collage*: «Hay que 'tocar' a los documentos [...] como si fueran las teclas de un piano» (2013: 128).

Ninguna de las problemáticas enunciadas a propósito de las diversas opciones poéticas frente al Holocausto resultarán ajenas para quienes han analizado la poesía a partir la dictadura chilena. El año 2010, el estudioso Sergio Mansilla recurre también a la cita de Adorno, que debería ser leída más como «la necesidad de poner a tono el lenguaje de la poesía con una realidad que sobrepasó todo lo decible que de la imposibilidad de escribir poemas en sentido literal» (2010: 94). A su parecer, en el contexto de la transición política, las distintas vertientes de la producción poética demuestran la incapacidad de encontrar una salida:

> Poesía que da vuelta la página de la historia y que se vuelve sobre su vacío y opacidad lingüística, tratando de extraer sentido de la cerrazón del sentido, o bien poesía que vuelve obsesivamente a las pasadas páginas de la historia y juega más a la transparencia del signo que a su opacidad: he aquí los puntos límites del vasto campo de la poesía chilena actual todavía, estimo, atrapada en la urgencia de deglutir nuestro propio Auschwitz. (2010: 95)

Más allá de este diagnóstico negativo, es innegable que un porcentaje muy importante de la producción lírica de las últimas décadas ha girado en torno a estos traumáticos episodios, y uno de los recursos más utilizados ha sido el testimonio. Óscar Galindo destaca, en este empeño, la utilización de recursos extraliterarios:

> la acreditación de verdad mediante registros fotográficos o documentales, como ocurre con los testimonios personales en *Dawson* (1985) de Aristóteles España y *Cartas de Prisionero* (1984) de Floridor Pérez, o con propósitos de documentación histórica en *De la tierra sin fuegos* (1986) de Juan Pablo Riveros, o aun la inclusión de testimonios documentales como las cartas de mujeres prisioneras en *Naciste Pintada* (1999) de Carmen Berenguer. (2003: 28)

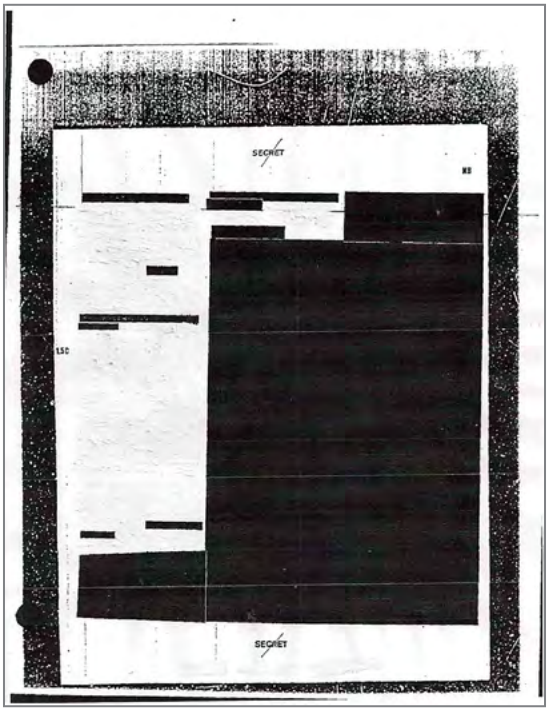
Uno de los ejemplos más célebres es *Purgatorio* (1979) de Raúl Zurita, en el que el sujeto real ocupa el espacio del poema no sólo con su discurso sino también mediante la inclusión de documentos médicos como un informe psicológico (2007: 43) o un electrocardiograma (2007: 65-70), que de algún modo «certifican» su padecimiento personal y, por extensión, el de toda una comunidad. También existe, sin embargo, un caso muy extraño y significativo dentro de este contexto, en el cual se ofrece una perspectiva testimonial, pero ya no desde el lugar de la víctima sino del victimario. Se trata de Bruno Vidal, quien adopta la perspectiva de los militares, carabineros y civiles responsables de la persecución y tortura, e imposta sarcásticamente su voz, describiendo las escenas con detalle: «Apenas llegamos le aplicamos corriente en los testículos/ A los treinta minutos perdió el conocimiento/ Al recobrarlo cacheteo al tipo/ *Te estamos torturando de lo lindo*» (2016: 59).

A pesar de situarse en veredas opuestas, Zurita y Vidal coinciden en su apelación vigorosamente dramática al lector. Esta estrategia resulta, por cierto, muy distinta a la de otro importante libro de ese período, *La ciudad* de Gonzalo Millán. Este autor, con un tono objetivo, cercano a Heinssebüttel y Bäcker, trabaja con oraciones muy básicas y directas, a las que no les traspasa ninguna carga emotiva a pesar de la violencia de los hechos narrados y de su propia condición de exiliado. Hay, sin embargo, un momento conmovedor y memorable, cuando se reproducen de manera cronológicamente inversa algunas escenas del ataque a La Moneda y sus nefastas consecuencias. El simple acto de reordenamiento provoca la súbita esperanza de que la historia pudiera ser revertida:

> Las balas salen de las carnes.
> Las balas entran en los cañones.
> Los oficiales enfundan sus pistolas.
> La corriente se devuelve por los cables.
> La corriente penetra por los enchufes.
> Los torturados dejan de agitarse.
> Los torturados cierran sus bocas.
> Los campos de concentración se vacían.
> Aparecen los desaparecidos.
> Los muertos salen de sus tumbas.
> Los aviones vuelan hacia atrás
> Los «rockets» suben hacia los aviones.
> Allende dispara. (1979: 85)

Si bien esta opción no ha sido la mayoritaria dentro de este panorama, hay un ejemplo reciente que de algún modo se vincula a Millán y que paralelamente se inserta dentro del conceptualismo norteamericano: *Chile Project: [Re-Classified]*. Esta obra fue publicada en formato PDF para el 40º aniversario del golpe de Estado por Carlos Soto Román, poeta chileno entonces residente en Estados Unidos, donde se vinculó al movimiento conceptualista. Luego ha circulado en formato impreso, dentro de una carpeta que contiene las hojas sueltas. El material a partir del que opera son los documentos liberados por la CIA el año 2000 en los que se describe el espionaje e intervención en Chile durante el go-

bierno de Salvador Allende y la dictadura de Pinochet.[63] Como suele ser común en estos materiales de archivo puestos a disposición del público, hay muchas tachaduras que pretenden proteger a varios de los agentes y organizaciones involucrados. En ese sentido, se trata a la vez de una liberación de información que viene aparejada de una nueva censura. Soto Román, sin embargo, no pretende, como haría un investigador judicial, indagar en aquellos datos que están ocultos para reconstruir los hechos, sino todo lo contrario: imprime algunas de esas páginas y aplica Liquid Paper sobre el texto que aún continuaba legible.

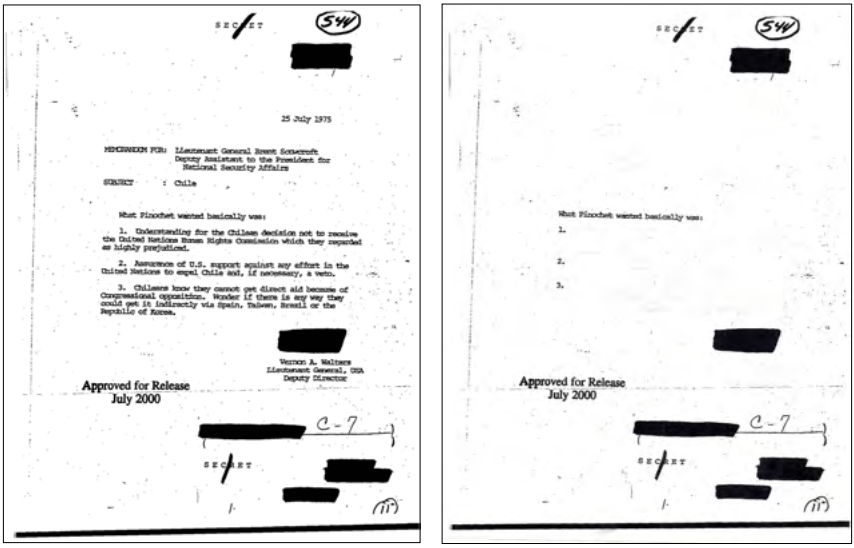


(Soto Román, 2013: s/n)

[63] Estos y otros documentos están disponibles en el sitio «The Chile Documentation Project» de The National Security Archive, The George Washington University: <http://nsarchive.gwu.edu/chile/>.

Andrew Epstein ha destacado el potencial político de las prácticas de apropiación: «writers have experimented with reproducing, assempling, and hijacking pre-existing language and images, often from the media, the news, or government sources, in order to expose, and perhaps to resist, the manipulation, deceit, and stupidity of contemporary political and media discourse» (2012: 315). Del mismo modo, como manifiesta Patrick Greaney, estos autores utilizan los métodos típicos de los gobiernos para ejercer su voluntad de no ser gobernados (2014: 17). *Chile Project: [Re-Classified]*[64] evidentemente pertenece a ese conjunto, al igual que *Holocaust Museum*, pero a diferencia de Fitterman, que transcribe los datos desde una página web, Soto Román interviene y exhibe la materialidad de los archivos originales. Al primer golpe de vista, estas páginas parecieran más bien imágenes abstractas, pero luego nos podemos dar cuenta de que se han mantenido todas las marcas nuevas que certifican su desclasificación «Declassified and Approved for Release July 2000» y algunas pocas palabras originales que han sobrevivido a la eliminación («CHILE», «CONDOR», «PINOCHET», «DISAPPEARED», «MURDER», «DEATH»). El aislamiento de dichas palabras provoca, así, que su efecto resulte intensamente amplificado. Pero también en algunos casos, dentro del dramatismo también se filtra una ambigüedad irónica. En el ejemplo siguiente podemos ver lo que ocurre cuando se elimina del documento original una información específica, y se oculta «lo que Pinochet quería»; quizás es porque lo que efectivamente deseaba es tan terrible que sería mejor no saberlo, o bien no tenía idea de nada. Si seguimos esa lectura, de hecho, podemos leer esta página como un guiño a un célebre libro de la época, *la Hinteligencia Militar* de Sergio Pesutic, cuyas páginas estaban completamente en blanco (2016).

[64] Las prácticas apropiacionistas de Soto Román son compartidas por varios poetas chilenos de su generación, como Jaime Pinos en *Criminal* (2003; basado en el delincuente El Tila) y Martín Gubbins en *Fuentes del derecho* (2010); compuesto a partir de manuales jurídicos), entre otros.



25 July 1975

MEMORANDUM FOR: Lieutenant General Brent Scowcroft
Deputy Assistant to the President for
National Security Affairs

SUBJECT : Chile

What Pinochet wanted basically was:

1. Understanding for the Chilean decision not to receive the United Nations Human Rights Commission which they regarded as highly prejudiced.

2. Assurance of U.S. support against any effort in the United Nations to expel Chile and, if necessary, a veto.

3. Chileans know they cannot get direct aid because of Congressional opposition. Wonder if there is any way they could get it indirectly via Spain, Taiwan, Brazil or the Republic of Korea.

Vernon A. Walters
Lieutenant General, USA
Deputy Director

Approved for Release
July 2000

C-7

SECRET

(Soto Román, 2013: s/n)

En su artículo «Reading the Redacted», Stephen Voyce incluye a Carlos Soto Román en una extensa lista de escritores, artistas y cineastas como Claudia Rankine, Jenny Holzer, Harun Farocki o Forensic Architecture, que han creado «a form of *tactical art* so-called by assembling together documentary, erasure, lyric, maps, digital tools (e.g. GPS, GIS, API), diagrams, the essay, and other poetic (and non-poetic) ad-hoc forms of research-driven artistry fixated on the paper trail left in the wake of conflict» (2016). También Andy Martrich propone una comparación de este libro con *Reimbursement* de Holly Melgard (2015). Pero además es muy pertinente considerar su práctica de escritura selectiva como un ejemplo característico del «writing through», muy frecuente en la poesía del siglo xx y xxi.[65] Como señala Brian McHale en «Poetry under Erasure», una de las marcas del uso contemporáneo de este procedimiento es su «greater seriousness and historical specificity, which in turn derive from its association with the overwhelming facts of our era's history: the fact of the Shoah and

[65] Para mayor información sobre las variedades de la borradura, ver mi artículo «Borraduras digitales» (2018).

other mass atrocities» (2005: 279). Asimismo, como indica Craig Dworkin en el capítulo «The Aesthetic of Censorship» de su libro *Reading the Illegible*, estas marcas aumentan significativamente el potencial expresivo: «those interventions actually increase the information carried by the text because they mark the absence of an anterior work which they can never silence or obliterate» (2003: 143). En este caso particular el procedimiento es muy radical, pues el porcentaje de texto que se mantiene es mínimo; por eso, más que el intento por descubrir un mensaje cifrado al interior de un texto, lo que prevalece es el gesto performático de la borradura.

A pesar de su fuerte potencial apelativo a nuestra historia reciente, han sido escasas las reseñas a esta obra en Chile.[66] David Bustos, de hecho, llama la atención sobre este aspecto: «La triple tachadura: la del documento secreto, la de Soto Román y la de la recepción crítica literaria (política) en Chile; hacen un nudo ciego a la realidad de este tipo de obras, respecto a lo ético y estético y la experiencia de los derechos humanos». Fernando Pérez Villalón, por su parte, destaca que «en vez de intentar atravesar la censura, el autor la intensifica, la exacerba, y por lo mismo hace más evidente y absurdo el nivel de silenciamiento que implica esta desclasificación, expone al desnudo la maquinaria del lenguaje burocrático e impersonal que estaba detrás de hechos históricos terriblemente reales» (2016).[67] Lecturas realizadas desde Estados Unidos añaden otros énfasis; Michael Leong, por ejemplo, comenta que Soto Román no sólo estaría haciendo una crítica a la dictadura chilena sino, además, a la colaboración norteamericana: «Perhaps Soto Román's technique of erasure also references the CIA's reluctance to hand over sensitive documents in its attempt to 'whitewash history'» (2018: 125). De ese modo, se puede entender el gesto de la borradura en

[66] Esta reacción contrasta, curiosamente, con la cálida reacción que ha tenido su posterior libro *11* (2017), en el que también trabaja con archivos y técnicas experimentales, y que obtuvo el Premio Municipal de Literatura de Santiago, en categoría Poesía.

[67] Pérez Villalón (2015) también menciona la ineludible relación de este libro con la serie de obras de la artista Voluspa Jarpa con archivos desclasificados de la CIA. Resulta interesante consultar su libro *La biblioteca de la no-historia*, en el que ella edita y selecciona ese material, pues sus reflexiones también aluden a su extraña condición: «Dada la dificultad de lectura de los documentos, así como la falta de clasificación histórica de los mismos, consideramos que su revisión por parte del lector-espectador se sitúa en un limbo entre la imagen y la palabra, que proponemos como una metáfora para reflexionar sobre nuestra Historia» (2010).

una triple dimensión: «he also establishes a conceptual juxtaposition between erasing text, the erasing of political dissidents, and attempts by the state to erase history» (2018: 126).

Quisiera añadir que el gesto de Soto Román no sólo alude a la dimensión textual de esta operación, sino que también exhibe las huellas visibles que afectan la superficie de estos documentos, debido al paso del tiempo, como también a los sucesivos traspasos de un soporte a otro. Recordemos nuevamente que trata de una transmutación larga y compleja: papeles oficiales archivados, luego tachados, escaneados y liberados en una página web que este autor imprime, borra y nuevamente escanea para subir a otra página web y que después imprime como un libro de poesía. Este proceso parece confirmar la propuesta de Paul Stephens, quien sugiere que la poesía vanguardista «has been centrally concerned with technologies of communication, data storage, and bureaucratic control—not simply rejecting those technologies, but also adopting and commenting on them. [...] the poetry of the past century has had much to say about the effects of new media. Rather than being antithetical to technological change, avant-garde poetry has been closely tied to it» (2015: 1).

Chile Project: [Re-Classified], al igual que *Holocaust Museum*, proyectan esta conciencia crítica de los medios y soportes hacia nuestro siglo, particularmente en la relación entre texto e imagen. Es interesante la divergencia de sus opciones: Fitterman elimina las fotografías mientras que Soto Román convierte un documento oficial en una superficie casi puramente visual. Pero tanto la eliminación como la borradura operan como cuestionamientos de la capacidad informativa de las fotografías y las imágenes, es decir, al mismo tiempo que asumen las verdades terribles que portan, también señalan su insuficiencia, y remarcan sus vacíos. Se trata de opciones estéticas complejas, por las que sus autores se arriesgan a ser malentendidos, pero que a mi juicio dan cuenta de una atrevida intención política. La frialdad de sus procedimientos, sin embargo, no es reflejo de una indiferencia; tal como señala Kaja Marczewska al referirse en general a la práctica de intervención y borradura de documentos, este tipo de procesos permite acercarse a la historia desde adentro, y convertirla en memorias personales (2018: 120-21). Considero, más bien, que sus obras responden a una preocupación extrema por tratar de remecer de nuevo a lectores quizás ya aturdidos por la memoria de estas catástrofes. Es por eso que han replicado en los archivos los procedimientos de los propios homicidas y sus cómpli-

ces. Fitterman apila sin piedad las descripciones del holocausto como los propios cuerpos de las víctimas, y Soto Román censura a los censuradores, para que no olvidemos que la violencia aún está viva.

Referencias

Bäcker, H., *Transcript*, (traducción de Patrick Greaney y Vincent Kling), Champaign, Dalkey Archive Press, 2010.

Beaulieu, D., «Poetic Representations of the Holocaust», *Seen of the Crime*, Montreal, Snare Books, 2011, pp. 51-53.

Bernstein, C., «This picture intentionally left blank», [en línea], *Jacket2*, 23.2.201, <https://jacket2.org/commentary/picture-intentionally-left-blank>.

Bustos, D., «Arte Hacker: Chile Project, archivos secretos de la CIA de Carlos Soto Román», [en línea], *Arte Hacker*, 28.9.2016, <http://artehacker1.blogspot.cl/2016/09/chile-project-archivos-secretos-de-la.html>.

Celan, P., *Obras completas*, (traducción de José Luis Reina Palazón), Madrid, Editorial Trotta, 2002.

Cussen, F., «Borraduras digitales», *Virtualis*, 9: 17, 2018, pp. 55-82.

Dworkin, C., *Reading the Illegible*, Evanston, Northwestern University Press, 2003.

Dworkin, C.; Goldsmith, K. (ed.), *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*, Evanston, Northwestern University Press, 2011.

Epstein, A., «Found Poetry, 'Uncreative Writing,' and the Art of Appropiation». En *The Routledge Companion to Experimental Literature*, J. Bray; A. Gibbons; B. McHale, (eds.), Nueva York, Routledge, 2012, pp. 310-22.

Fitterman, R., *Holocaust Museum*, Londres, Veer Books, 2011.

Galindo, Ó., «Registro y transcripción testimonial en la poesía chilena actual. Lihn, Zurita», *Estudios Filológicos*, 38, 2003, pp. 19-29.

Glaz Serup, M., «Hot content in a cool container. A note on Vanessa Place and Franck Leibovici», [en línea], *Poets and Critics P&C.*, 16.12.2011, <http://poetscriticsparisest.blogspot.cl/2011/12/hot-content-in-cool-container-martin.html>.

Glaz Serup, M., «Åke Hodell, Orderbuch and CA36715(J), with a commentary by Martin Glaz Serup», [en línea], *Jacket2*, 22.6.2012, <http://jacket2.org/commentary/åke-hodell-orderbuch-and-ca36715j-commentary-martin-glaz-serup>.

Glaz Serup, M., «Captions without images. On Robert Fitterman's 'Holocaust Museum'», [en línea], *Jacket2*, 26.1.2015, <http://jacket2.org/article/captions-without-images>.

Greaney, P., *Quotational Practices. Repeating the Future in Contemporary Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2014.

Gubbins, M., *Fuentes del derecho*, Santiago, Ediciones Tácitas, 2010.

Heissenbüttel, H., *Texts*, (traducción de Michael Hamburger), Londres, Marion Boyars, 1977.

Hodell, Å., *Orderbuch*, Estocolmo, Rabén & Sjögren, 1965.

Hodell, Å., *CA36715(J)*, Estocolmo, Rabén & Sjögren, 1966.

Hofmann, K., «Poetry After Auschwitz - Adorno's Dictum», *German Life and Letters*, 58: 2, 2005, pp. 182-94.

Jarpa, V., *La biblioteca de la no-historia*. Santiago, 2010.

Leibovici, F., *Des documents poétiques*, (prólogo de Christophe Hanna), Dijon, Les presses du réel, 2007.

Leong, M., «Conceptualisms in Crisis: The Fate of Late Conceptual Poetry», *Journal of Modern Literature*, 41: 3, 2018, pp. 109-31.

Mansilla, S., «¿Para qué poesía en tiempos de desigualdad? Imaginación, memoria y política de la escritura en el contexto de la 'cultura de mercado' en el Chile del Bicentenario», *Alpha*, 30, 2010, pp. 79-96.

Marczewska, K., *This Is Not a Copy*. Nueva York, Bloomsbury, 2018.

Martrich, A. (2015), «Dead Records in Suspension: A reading of Holly Melgard's Reimbursement and Carlos Soto-Roman's Chile Project (Re-Classified)», [en línea], *The Volta Blog*, 8.3.2015, <https://thevoltablog.wordpress.com/2015/03/08/essay-dead-records-in-suspension-a-reading-of-holly-melgards-reimbursement-and-carlos-soto-romans-chile-project-re-classified/>.

McHale, B., «Poetry under Erasure», en *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric,* Eva Müller-Zettelmann y Margarete Rubik (eds.), Amsterdam, Rodopi, 2005, pp. 277-301.

Mèlich, J.-C., *Totalitarismo y fecundidad. La filosofía frente a Auschwitz*, Barcelona, Anthropos, 1998.

Millán, G., *La ciudad*, Montreal, Les Éditions Maison Culturelle Québec-Amérique Latine, 1979.

Pérez Villalón, F., «Varias maneras de no decir nada», [en línea], *Letras en línea*, 22.12.2015, <http://www.letrasenlinea.cl/?p=73>.

Pesutic, S., *La Hinteligencia Militar*, 6ª edición, Santiago, Oxímoron, 2016.

Pinos, J., *Criminal*, Santiago, Libros La Calabaza del Diablo, 2003.

Reznikoff, C., *Holocaust*, Boston, Black Sparrow, 2007.

Rivera Garza, C., *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, México D.F., Tusquets Editores, 2013.

Soto Román, C., *Chile Project: [Re-Classified]*, [en línea], Gauss PDF, <http://www.gauss-pdf.com/post/60951201700/gpdf082-carlos-soto-roman-chile-project>, 2013.

Soto Román, C., *Chile Project: [Re-Classified]*, Santiago, Libros del Pez Espiral, 2015.

Soto Román, C., *11*, Santiago, Autoedición, 2017.

Stephens, P., *The Poetics of Information Overload. From Gertrude Stein to Conceptual Writing*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2015.

Thurston, N., «On Robert Fitterman's Holocaust Museum», [en línea], *Flux*, 17.1.2014, <http://www.fluxmagazine.com/the-dark-would-project/>.

United States Holocaust Memorial Museum, <https://www.ushmm.org>

Vidal, B., *Rompan filas*, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2016.

Voyce, S., «Reading the Redacted», [en línea], *Amodern*, 6.7.2016, <http://amodern.net/article/reading-the-redacted/>.

Zurita, R., *Purgatorio*, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2007.

9

«La repetición es el nuevo principio creativo» (Gonzalo Millán) / «I see repetition as a basic creative method» (Dirk Huelstrunk)[68]

Me gustaría trazar un arco entre las declaraciones muy similares de dos autores muy distantes entre sí.[69] La primera, «La repetición es el nuevo principio creativo», corresponde a una entrevista del poeta chileno Gonzalo Millán a Pedro Pablo Guerrero en 1995 (1995: 5). La segunda, «I see repetition as a basic creative method», corresponde a una entrevista del poeta alemán Dirk Huelstrunk a Martyn Schmidt en diciembre de 2013 (2014).

La declaración de Millán se sitúa en medio de una conversación en la que a partir de su libro *La ciudad* (publicado por primera vez en Montreal, en 1979)[70] propone «una poesía más constructiva, en la cual no importa que el verso sea extraordinario», y en la que prima el trabajo de montaje, mucho más similar al de las artes plásticas y el cine (1995: 4). Luego establece un vínculo directo con la vanguardia posterior a la Segunda Guerra y la estética del pop: es en este nuevo contexto, en-

[68] Presentado el 15 de mayo de 2014 el seminario «Literatura, arte, devenir» en la Universidad de Concepción, y publicado en *TRANS*, 19, 2015.

[69] En el capítulo «Para una poética de la repetición» utilizo el término «repetición» para englobar dos procedimientos asociados: «apropiación» (copiar y pegar una obra ajena) y «reiteración» (copiar elementos dentro una misma obra). En este caso, utilizaré «repetición» específicamente como sinónimo de «reiteración», considerando el uso que le dan tanto Millán como Huelstrunk.

[70] Citaré de acuerdo a esta primera edición. Matías Ayala comenta en detalle las alteraciones producidas en las sucesivas ediciones (2010: 75-78).

tonces, que para él la repetición pasa a ser el nuevo principio creativo. En un ensayo de 1983, «Hacia la objetividad», ya había marcado sus vínculos con el arte pop, tanto a nivel de la elección de objetos de la sociedad industrial, pero además «coincidencias técnicas, como la supresión, condensación, fragmentación, repetición, seriación» (1983: 56). Un par de décadas después, en una entrevista con Juan Andrés Piña, cita como ejemplo a Arman, miembro de los «Nouveaux Réalistes», quien opera por acumulaciones: «en una caja pone cien manillas de citronetas. Son amontonamientos de lo mismo y el sentido se logra por saturación» (2007: 246). Esa saturación es la que también asume Millán al escribir *La Ciudad*, pues más que evitar la monotonía y la reiteración, señala que allí pretende utilizarla a su favor (2007: 244).

Si revisamos cualquiera de sus fragmentos, se puede determinar que dicho efecto es producido principalmente en dos niveles paralelos: en la utilización casi invariable de un molde sintáctico muy básico[71] y en la repetición constante de una serie limitada de vocablos:

> 25.
> Apareció.
> Había desaparecido.
> Meses después apareció.
> La encontraron.
> La encontraron con un alambre al cuello.
> La encontraron en una playa con un alambre al cuello.
> La encontraron en una playa.
> Con la columna rota y con un alambre al cuello. (1979: 47)

En una dosis pequeña quizás no resulta tan notorio, pero el uso combinado de estos dos procedimientos a lo largo de toda la serie de textos sí puede resultar exasperante para más de un lector. Así le ocurrió a Ignacio Valente, quien en una de las primeras recepciones críticas reprochó precisamente el «verso monocorde y siempre idéntico de esta monótona seguidilla» y lamentó que apenas se ocupara el mismo recurso expresivo para 100 páginas, produciendo un efecto «enormemente monótono, aburrido»

[71] «Una sentencia básica compuesta por sujeto, verbo y predicado. En términos estéticos, es de una neutralidad absoluta» (Millán, 1995: 4).

(1980: E3). Como se observa, Valente detecta con claridad aquella reiteración buscada por el autor, pero su valoración es negativa[72] porque pareciera preferir un despliegue técnico más variado y sofisticado.

Para poder comprender mejor esta poética no sólo a partir de los modelos visuales aludidos, sino también al interior de la tradición literaria, resulta interesante vincularla con otros autores que también potenciaron la reiteración como fundamento estructural. Si bien Millán explicita con frecuencia sus vínculos con la tradición objetivista norteamericana (William Carlos Williams, por ejemplo), creo que vale la pena recurrir a otros casos dentro del modernismo en los que el procedimiento de la repetición es paradigmático, como *Tender Buttons* de Gertrude Stein.[73]

> In the inside there is sleeping, in the outside there is reddening, in the morning there is meaning, in the evening there is feeling. In the evening there is feeling. In feeling anything is resting, in feeling anything is resting, in feeling anything is mounting, in feeling there is resignation, in feeling there is recognition, in feeling there is recurrence and entirely mistaken there is pinching. All the standards have steamers and all the curtains have bed linen and all the yellow has discrimination and all the circle has circling. This makes sand. (1997: 21)

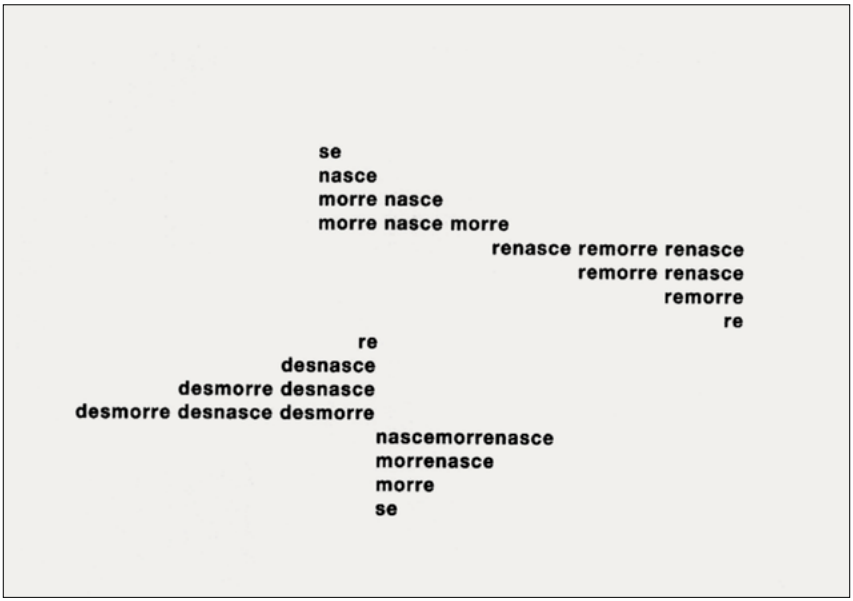
También pienso, naturalmente, en la poesía concreta brasileña, a la cual Millán alude directamente como referencia: «Creo que *La ciudad* es

---

[72] Otros críticos, en cambio, valoran de manera más compleja los efectos de esta repetición: «el discurso nos hace sentir que a pesar de esa monotonía se desencadena una dinámica encantatoria que a la vez que conjura, provoca el surgimiento de la energía vital en el mundo natural y social» (Foxley, 1994: 135); «No es difícil advertir, sin embargo, que bajo esta suerte de letanía monocorde hay la prefiguración de una especie de máquina verbal lanzada, a pleno régimen, a proferir un reguero regular de certezas banales, de truismos, o de afirmaciones intransitivas, y por ello mismo neutras» (Rojas, 1997: 23).

[73] También resulta pertinente citar, en relación a las citas de Millán y Huelstrunk, la conocida declaración de Gertrude Stein, para quien no existía la repetición, sino sólo la insistencia: «if you like repeating that is the same thing, but once started expressing this thing, expressing any thing there can be no repetition because the essence of that expression is insistence, and if you insist you must each time use emphasis and if you use emphasis it is not possible while anybody is alive that they should use exactly the same emphasis» (1957: 166-67).

un libro neoconcreto» (2007: 245). En efecto, los poetas del grupo Noigandres buscaron efectivamente la máxima tensión visual y sonora a partir de un número limitado de elementos, con una sintaxis mínima y una longitud que no superaba el tamaño de la página:



(Haroldo de Campos, 2008: s/n)

También podemos citar a otro autor que forma parte de la corriente internacional del concretismo, Helmut Heissenbüttel, que desarrolla secuencias parecidas a la de Millán:

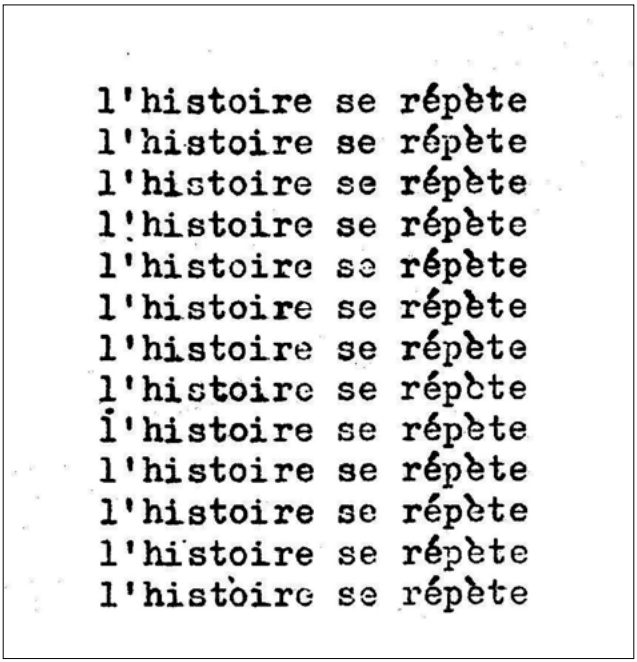
no one owns anything
no one exploits
no one oppresses
no one is exploited
no one is oppressed
no one gains anything
no one loses anything

no one is a master
no one is a slave
no one is a superior
no one is a subordinate
no one owes anyone anything
no one does anything to anyone (88)[74]

Tanto en este poema como en el Haroldo de Campos, podemos percibir un ritmo que no es fluido sino extremadamente «cuadrado», y que coincide con el que buscaba el propio Millán: «el ritmo que trato de hacer mi modelo, es el de la máquina, no el ritmo de la lira» (2003: 15), cuyo carácter también advirtió el crítico Mariano Aguirre: «Todo el poema es un montaje serial, computacional» (1985: 48). Este modelo ya estaba presente en el «plano-piloto para poesia concreta», de 1958: «cibernética. o poema como um mecanismo, regulando-se a si próprio: feedback» (Campos; Pignatari; Campos, 2006: 217), y en movimientos paralelos como el espacialismo de Pierre e Ilse Garnier, quienes en su manifiesto «Le poème mecánique» de 1964 indican además que el instrumento más apropiado para esta forma de escritura es precisamente la máquina de escribir (2012: 169). En efecto, para entonces ya son muchos los poetas visuales que en vez de escribir a mano han optado por componer sus textos directamente en la máquina de escribir,[75] lo que les permite explorar directamente sus potencialidades gráficas. Quisiera citar uno que me interesa particularmente en este contexto: «L'histoire de l'histoire» de Hans Clavin, que cierra la antología *Poesia visiva en el mundo* publicada por Guillermo Deisler en Antofagaste en 1972:

[74] De este poema de Heissenbüttel no dispongo del original en alemán, sino sólo la traducción al inglés.

[75] En 1975 Alan Riddell publicó la antología *Typewriter Art*, que recoge, entre otras, obras de Ilse y Pierre Garnier, Dom Sylvester Houédard, Emmett Williams, Bob Cobbing y Henri Chopin.



(Clavin, s/n)

Este ejemplo es más radical que los anteriores, pues aquí no existe una alternancia entre elementos fijos y variables: sólo se reitera de manera inflexible una misma oración, que pareciera proseguir más allá del fin del poema.

A nivel de experimentaciones fonéticas, también es posible encontrar tendencias similares que valoran la reiteración. A fines de los '40, Isidore Isou, líder del letrismo, proponía la «Loi de la répétition de la lettre»: si bien antes «Un poète s'évidentiait par la richesse de son vocabulaire, par la force avec laquelle il savait modeler une mosaïque de nuences distancéss» (1947: 295), ahora, en cambio, «c'est justement la monotonie de la répétition qui doit former le plaisir élémentaire de la Lettrie, beauté musicale — sonore» (1947: 296). Un buen ejemplo es «Lettre rock» (1975), de uno de sus primeros discípulos, Maurice Lemaître, donde las voces superpuestas repiten patrones bastante definidos, con los que intentan replicar la base rítmica de una canción de rock, como una versión primitiva del beatbox. Las nuevas posibilidades técnicas de las cintas magnetofónicas ofrecen,

sin embargo, la oportunidad de trabajar estas repeticiones de una manera automática. A diferencia de las pequeñas variaciones que pueden ocurrir cuando una voz humana repite una secuencia, copiar y pegar un mismo fragmento de una grabación, éste suena siempre idéntico. Henri Chopin, una de las figuras seminales en la poesía sonora desde fines de los '50, lo demuestra en el audio-poema «Le Soleil est mécanique» (1972), al reiterar una misma frase grabada que mezcla con otras capas sonoras.

Al contrastar estos diversos casos con el fragmento de Millán, podemos distinguir de manera más precisa su posición dentro de esta amplia gama de grados y efectos de la repetición poética.[76] Si fijamos la mirada con un zoom cercano, comprobaremos que su escritura está lejos de las reiteraciones continuas de un solo elemento, como en Clavin o Chopin, en las que el foco se centra casi exclusivamente en la materialidad gráfica o sonora de las palabras y su impacto en el receptor es básicamente sensorial. Se encuentra más cerca, en cambio, de estructuras como las de Gertrude Stein, en las que la sintaxis se despliega de manera más compleja y las palabras repetidas se intercalan en distintas posiciones para proponer, mediante su interrelación, distintas oscilaciones rítmicas y variaciones semánticas que obligan a otra forma de atención. Si ampliamos el zoom, sin embargo, descubriremos que el efecto global del libro completo, tal como lo padeció Valente, sí resulta comparable a los demás ejemplos en su grado de saturación. El mismo Millán, cuando Juan Andrés Piña le comenta que la repetición apuntaría a un desgaste de la palabra, lo explica claramente:

> Pero también es la suma. Ahí hay algo que encuentro vigente en lo que hago hasta hoy día: el énfasis está puesto en mi poesía no en la calidad, sino en la cantidad. Yo parto de que la poesía es cuantitativa y no cualitativa, y ése es un cambio decisivo. ¿Por qué encuentran monótona *La ciudad*? Porque hay suma, hay acumulación de lo mismo. (2007: 246)

Desde allí puede entenderse, entonces, su interés por algunos estilos musicales igualmente fundados en la repetición, como la música serial, la música concreta y la música minimalista,

[76] Esta serie de ejemplos que he mostrado no agotan, por supuesto, todas las manifestaciones posibles de la repetición en la poesía. Para una discusión más amplia de este concepto, ver Mazur (2012) y Ribeiro (2007).

> especialmente la obra de Philip Glass quien hace composiciones electrónicas en las cuales repite una sola línea musical, con pequeñas variaciones. [...] Es muy interesante explorar cómo la acumulación llega a convertirse en una cualidad, en contraposición al arte tradicional, que tiende a crear obras por armonía y equilibrio» (1995: 4).

E incluso cita, como una variante de estas prácticas, la música tecno (2007: 246).

Aunque también alguna vez Millán llegó a declarar que no soportaba la música (2012: 31), me parece muy sugestivo seguir el hilo de estas referencias para abrir otra etapa dentro de este ensayo. Me interesa, en particular, considerar las técnicas de repetición a partir de lo que suele llamarse «loop», que corresponde a una porción de una grabación de cualquier tipo (musical o no musical), en soporte análogo o digital, que está editada de modo que cuando llega al final vuelve su inicio. Su utilización es muy importante no sólo en la música minimalista y, en especial, en la música electrónica, sino también en una serie de poetas sonoros que al igual que Chopin han utilizado este procedimiento.

«It's gonna rain» (en Reich, 2005), una de las obras más conocidas del minimalismo[77] nació precisamente de un accidente con cintas. Steve Reich había grabado en 1964 a un predicador callejero y comenzó a producir *loops* de fragmentos de su voz, pues le interesaba la cualidad musical de su voz. No buscaba, sin embargo, anular el significado de aquellas palabras, sino intensificar simultáneamente su sentido y su melodía (Reich, 2002: 19). Un día Reich dejó andando dos grabadoras con el mismo *loop*, que inicialmente sonaban a la par, pero que debido a una diferencia muy mínima en sus velocidades comenzaron a desfasarse de manera progresiva. Gracias a las nuevas superposiciones que se producían entre ambas voces al repetirse de manera idéntica, comenzaron a aparecer nuevos intervalos y frecuencias que le otorgaban una textura muy distinta al material original. Esta pieza impactó, entre

[77] Wim Mertens describe de este modo las diferencias de la música minimalista respecto a la música tradicional: «Traditional dialectical music is representational: the musical form relates to an expressive content and is a means of creating a growing tension; this is what is usually called the 'musical argument'. But repetitive music is not built around such an 'argument'; the work is non-representational and is no longer a medium for the expression of subjective feelings» (1988: 88). Esta ausencia de su subjetividad es, por cierto, otro rasgo buscado por Millán.

otros, a Brian Eno, quien en la década siguiente también hizo sus propias experimentaciones con *loops* junto al guitarrista Robert Fripp.

En otros estilos, como el *hip hop* o la música electrónica bailable, los *loops* son el elemento básico con el que se construyen las canciones. Muchos de los actuales *softwares* de producción musical, de hecho, están concebidos para combinar distintos *loops*, pues permiten crear *loops* mediante la grabación de fragmentos propios o el *sampleo* de obras ajenas, así como coordinar velocidades y alturas para combinarlos de distintas maneras en una estructura verdaderamente modular.[78] Un ejemplo que me parece bastante ilustrativo, es «Triumph of a Heart», el último track del disco *Medúlla* (2004) de la cantante islandesa Björk, en el que *samplea* y procesa una gran diversidad de voces y produce *loops* a partir de ellas. En este caso, podemos escuchar que la mayoría de los sonidos vocales buscan reemplazar la función de los instrumentos, tal como se intentaba en «Lettre Rock» de Lemaître, aunque aquí han sido secuenciados y coordinados de manera exacta gracias a la programación.

Como señalé, al igual que estos músicos hay muchos poetas sonoros que recurren a los mismos dispositivos tecnológicos para producir sus obras. Una artista muy interesante en esta línea es Pamela Z, quien proviene de la música pero que actualmente produce una serie de obras que combinan la poesía, la performance y la instalación. Una de sus obsesiones es un efecto llamado *delay*, que funciona como un eco de un sonido recién emitido, y del que se puede regular la frecuencia de repetición y su gradual desaparición, así como su distribución espacial (lo que se conoce como *ping pong delay*). También se puede ajustar que las repeticiones se sucedan de manera idéntica, y en ese caso funciona exactamente como un *loop*.[79] A través de la utilización de *delays*, Pamela Z asegura que aprendió como la repetición cambia la manera en que escuchamos los sonidos, lo cual le permitió distinguir, al igual que Reich, el carácter melódico de un texto hablado («Plugged in, sounding off»). En «Pop titles You», una pieza de

[78] «The essence of this structure is *modular:* musical entities are selected from a moderate number of elements, relatively simple and functional in design, that can be combined and juxtaposed in many different ways. [...] The generic nature of such loops allows them to be combined with other textural elements with flexibility and ease, to easily assume different metrical functions» (Butler, 2006: 166).

[79] «*Looping* a sound is similar to the use of a delay system except that the original signal is not re-recorded with each pass» (Holmes, 2008: 197).

1986 incluida en su disco *A Delay is Better* (2004), ella utiliza esos ecos continuos como una base rítmica sobre la que lee el listado de una de las hojas de un catálogo de grabaciones musicales, con todas las canciones cuyo título comienza con la palabra «you» (2006).

Un efecto bastante parecido es el *looper* o *loop station*, creado, evidentemente, para producir *loops*, y que está disponible como pedal (para que lo utilicen tanto vocalistas como guitarristas u otros instrumentistas), o en los *softwares* de producción musical. Con un *looper* se puede grabar y repetir un fragmento vocal o instrumental, pero además se pueden sumar progresivamente otros fragmentos hasta producir esquemas rítmicos y armónicos bastante complejos. Jamie Liddell, por ejemplo, lo usa frecuentemente como herramienta para improvisar y bosquejar nuevos temas en estudio (2013), pero su uso resulta particularmente interesante en conciertos en vivo, pues el público puede percibir el proceso mediante el cual se van agregando estas capas; así lo utiliza, con mucha eficiencia, la cantante argentina Juana Molina,[80] por ejemplo.

Y es recién ahora cuando podemos terminar de tender el arco para llegar a Dirk Huelstrunk, quien dentro del ámbito de la poesía sonora se ha caracterizado justamente por centrar sus prácticas en el uso del *looper* con su voz. En su entrevista con Martyn Schmidt señala que los poetas sonoros de los '50 ya podían realizar los *loops* mediante grabadoras, tijeras y goma de pegar, pero que el *looper* le permite, en cambio, crear y manipular sus obras en vivo. Además, al trabajar con una estructura muy básica y evidente, las desviaciones o variaciones se resaltan más, lo que provoca una tensión en el espectador. También hay cabida para la entrada de elementos azarosos que producen nuevas estructuras, e incluso la continua superposición de elementos puede derivar en la desintegración. Es a partir de todo esto que concluye con la cita mencionada al inicio: «What fascinates me most is that every repetition creates something new. Repetition is never exact. There will always be a difference. I see repetition as a basic creative method» (2014). Para comprobarlo, vale la pena escuchar las tres versiones de su obra «Repetition» reunidas en la revista *Laboratorio*: la de estudio (incluida en su CD *Elements of Sound Poetry* (2011)) incluye sólo su voz, y se produce una

[80] En el video «Juana Molina: La nota pedal y el loop» explica con detalle el funcionamiento del *looper* en sus performances (Molina, 2018). Para conocer más sobre el uso del *looper* en otros músicos latinoamericanos, ver Andrade (2014).

concentración muy fuerte de sonidos similares, que luego son alterados por el uso de efectos, mientras que las otras dos son grabaciones en vivo (en la Wisconsin Fellowship of Poets Conference, Stevens Point, Wisconsin y en el Museo Vostell, Malpartida de Cáceres) en las que participan los asistentes, quienes añaden sus propios idiomas, pronunciaciones y énfasis a esta gran mezcla que va mutando como si fuera un caldo de lenta cocción.[81]

Al finalizar este recorrido, creo que resulta interesante destacar la coincidencia de estos dos poetas de contextos, técnicas, soportes y modos de recepción muy diversos en torno a una misma valoración de la repetición. Si bien Millán no llega a la desfiguración de las palabras tal como lo hace Huelstrunk en sus performances, es evidente que en ambos hay una prioridad de las técnicas del montaje por sobre el valor específico de cada uno de los elementos. El sentido en estas obras no se produce por la concatenación lineal de una serie de contenidos semánticos, sino por su progresiva acumulación. El *looper* le permite a Huelstrunk que todas esas capas sonoras suenen simultáneamente. Millán, en cambio, parece esperar que escuchemos y preservemos esos ecos en nuestra propia mente hasta producir la saturación. Millán quiere que nuestra mente actúe como un *looper*.

Referencias

Aguirre, M., «Hacia una poesía totalizadora», *Cauce*, 30, 6.11.1985, pp. 48-49.

Andrade, L., «La era de los solistas y el loop station», [en línea], *Movistar Next*, 7.4.2014, <https://blogthinkbig.com/la-era-de-los-solistas-y-el-loop-station>.

Ayala, M., «Dictadura, transición y reescritura en Gonzalo Millán», *Chasqui*, 39: 1, 2010, pp. 64-80.

Björk, *Medúlla*, Elektra / Wea, 2004 [CD].

Butler, M. J., *Unlocking the Groove. Rythm, Meter and Design in Electronic Dance Music*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.

Campos, A. de; Pignatari, D.; Campos, H. de, *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2006.

[81] Para otra lectura sobre la poesía de Huelstrunk en el contexto de las concepciones religiosas sobre la repetición, ver mi artículo «Mantras y poesía sonora».

Campos, H. de, «nascemorre», *Xadrez de de estrelas. Percurso textual 1949-1974*, São Paulo, Perspectiva, s/n, 2008.

Chopin, H., «Le Soleil est mécanique», [en línea], <http://www.ubu.com/sound/chopin.html>, 1972.

Clavin, H., «L'histoire de l'histoire», en *Poesia visiva en el mundo*, G. Deisler (ed.), Antofagasta, Ediciones Mimbre, 1972.

Cussen, F., «Mantras y poesía sonora», [en línea], *Sala de lectura*, 10.1.2013, <http://www.letraspuc.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=1269:mantras-y-poesia-sonora>.

Foxley, C., «Lo móvil, efímero y abierto: La ciudad de Gonzalo Millán», en Millán, G., *La ciudad*, G. Millán (ed.), 2ª edición, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1994, pp. 129-44.

Garnier, P.; Garnier, I., *Poésie spatiale. Une Anthologie*, Marsella, Éditions Al Dante, 2012.

Heissenbüttel, H., *Texts*, (traducción de Michael Hamburger), Londres, Marion Boyars, 1977.

Holmes, T., *Electronic and Experimental Music. Technology, Music and Culture*, Nueva York, Routhledge, 2008.

Huelstrunk, D., *Elements of Sound Poetry*, Frankfurt, 2011 [CD].

Huelstrunk, D. «Repetition / Repetition», [en línea], *Laboratorio*, 6, 2012, <http://www.revistalaboratorio.cl/2012/ 06/poesia-sonora-3/>.

Huelstrunk, D., «The Sound Poetry Loops of Dirk Huelstrunk», (entrevista de Martyn Schmidt), [en línea], *Atemfwert*, 2.2.2014, <http://atemwerft.wordpress.com/2014/02/02/dirk-huelstrunk/>.

Isou, I., *Introduction a une nouvelle poésie et a une nouvelle musique*, París, Éditions Gallimard, 1947.

Lemaître, M., «Lettre Rock», [1957] <http://www.ubu.com/sound/lemaitre.html>.

Liddell, J., «Interview: Jamie Lidell», [en línea], (entrevista de Seb Law), *Planet Notion*, 62, 7.3.2013, <http://www.planetnotion.com/2013/03/07/notion-062-interview-jamie-lidell/>.

Mazur, K., «Repetition», *The Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics*, Roland Greene (ed.), 4ª edición, Princeton, Princeton University Press, 2012, pp. 1168-71.

Mertens, W., *American Minimal Music*, Londres, Kahn & Averill, 1988.

Millán, G., *La ciudad*, Montreal, Les Éditions Maison Culturelle Québec-Amérique Latine, 1979.

Millán, G., «Hacia la objetividad», En *Entre la lluvia y el arcoiris* (antología de jóvenes poetas chilenos), Soledad Bianchi (ed.), Rotterdam, Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile, 1983, pp. 53-57.

Millán, G., «La Metáfora No Me Interesa En Absoluto» (entrevista de Pedro Pablo Guerrero), *Revista de Libros, El Mercurio*, 306, 19.3.1995, pp. 1-5.

Millán, G., «Estoy sacando la voz de nuevo», (entrevista de de Carola Vesely), *Grifo*, 1, 2003, pp. 14-15.

Millán, G., «Gonzalo Millán. La persistencia de la memoria», en *Conversaciones con la poesía chilena*, Juan Andrés Piña (ed.), Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2007, pp. 215-53.

Millán, G., *La poesía no es personal*, Guido Arroyo (ed.), Santiago, Alquimia Ediciones, 2012.

Molina, J. «Juana Molina: La nota pedal y el loop», [en línea], *Canal Encuentro*, <https://www.youtube.com/watch?v=9yqJVUumBvw>, 2018.

Reich, S., *Writings on Music. 1965-2000*, Paul Hillier (ed.), Oxford, Oxford University Press, 2002.

Reich, S., *Early Works*, Nonesuch, 2005 [CD].

Ribeiro, A. C., «Intending to Repeat: A Definition of Poetry», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 65:2, 2007, pp. 189-201.

Riddell, A. (ed.), *Typewriter Art*, Londres, London Magazine Editions, 1975.

Rojas, W., «Prólogo», En *Trece lunas*, G. Millán, Santiago, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 11-25.

Stein, G., *Lectures in America*, Boston, Beacon Press, 1957.

Stein, G., *Tender Buttons*, Mineola, Dover Publications, 1997.

Valente, I., «Dos Poetas del Exilio», *El Mercurio*, 4.5.1980, E3.

Z, Pamela, *A Delay is Better*, Starkland, 2004 [CD].

Z, Pamela, «Plugged in, sounding off», [en línea], (entrevista de Josef Woodard), *Santa Barbara News-Press*, 26.5.2006, <https://archive.pamelaz.com/santabarbara.html>.

10

Karl Holmqkvist y Anne-James Chaton: la repetición como liberación[82]

Me gusta que mis amigos se hagan amigos entre sí. Y me gustaría también que los poetas que me gustan se hicieran amigos entre sí. No sé si Karl Holmqvist y Anne-James Chaton son amigos. Tampoco estoy seguro de que sean poetas. Estoy seguro que muchos poetas pensarían que ellos no son poetas. Los poetas son probablemente quienes tienen una visión más restringida de lo que puede hacer o no hacer un poeta.

Karl Holmqvist y Anne-James Chaton comparten una obsesión: la repetición. Los poetas —los poetas «normales»— suelen ocupar este procedimiento de distintas maneras: ya sea como la regularidad en una medida cuantitativa (pie, metro o estrofa), o la recurrencia fonética (aliteraciones, rimas) y léxica (anáfora) (Ribeiro, 2007). Holmqvist y Chaton, sin embargo, presentan una diferencia de grado respecto de estos usos tradicionales: repiten, por ejemplo, decenas de veces una misma frase o incluso una sola palabra. Los efectos que provocan a nivel de percepción visual o auditiva son, evidentemente, muy distintos de los que provoca la lectura de un poema convencional. La insistencia y el rigor con que han indagado en estas prácticas nos obliga a leer estos procedimientos más allá de una mera provocación: nos obligan a replantear nuestras expectativas frente al lenguaje. ¿Cómo?

---

[82] Presentado el 12 de noviembre de 2014 en las Segundas Jornadas de Literatura Comparada «Formas de escribir, ver y leer» en la Universidad Adolfo Ibáñez, y publicado en *Revista 180*, 35, agosto 2015, pp. 46-53.

R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R
E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E
A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A
D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D
D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D
E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E
A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A
R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R
R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R
E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E
A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A
D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D
D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D
E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E
A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A R R E A D D E A

(Holmqvist, 2009: 46)

ALL NIGHT LONG HOUSE MUSIC
HOUSE MUSIC ALL NIGHT LONG
ALL NIGHT LONG HOUSE MUSIC
HOUSE MUSIC ALL NIGHT LONG
ALL NIGHT LONG HOUSE MUSIC
HOUSE MUSIC ALL NIGHT LONG
ALL NIGHT LONG HOUSE MUSIC
HOUSE MUSIC ALL NIGHT LONG
ALL NIGHT LONG HOUSE MUSIC
HOUSE MUSIC ALL NIGHT LONG
PRIVATE
PROPERTY
PUBLIC SPACE
PRIVATE
PROPERTY
PUBLIC SPACE
PRIVATE
PROPERTY
PUBLIC SPACE
PRIVATE
PROPERTY
PUBLIC SPACE

(Holmqvist, 2009: 104)

OSCAR WILDE
KIM WILDE
OSCAR WILDE
KIM WILDE
HUSTLER WHITE
MISSY ELLIOT T S ELIOT
MISSY ELLIOT
T S ELLIOT
MISSY ELLIOT T S ELIOT
MISSY ELLIOT
T S ELLIOT
MISSY ELLIOT
T S ELLIOT
MISSY ELLIOT
T S ELLIOT
MISSY ELLIOT T S ELIOT
MISSY ELLIOT T S ELIOT
TRY IT ON FOR SIZE
MISSY ELLIOT
T S ELLIOT
MISSY ELLIOT

(Holmqvist, 2012a: 227)

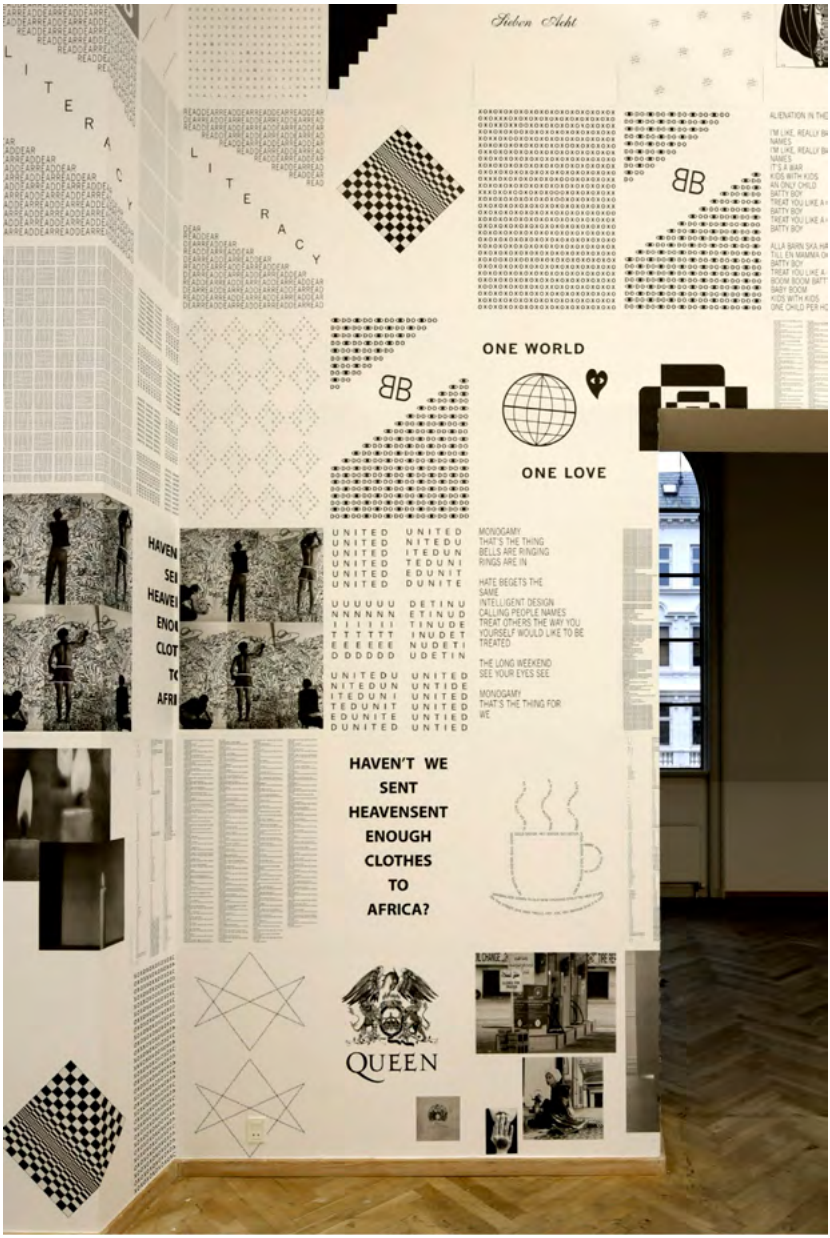
ANOTHER WAR IS
POSSIBLE
RA TA TA RAT TA TA RATTA
WORDS VS. SWORDS
ANOTHER WAR IS
POSSIBLE
RA TA TA RAT TA TA RATTA
WORDS VS. SWORDS
RA TA TA RAT TA TA RATTA
RA TA TA RAT TA TA RATTA
RA TA TA RAT TA TA RATTA
RA TA TA RAT TA TA RATTA
RA TA TA RAT TA TA RATTA
RA TA TA RAT TA TA RATTA
RA TA TA RAT TA TA RATTA
RA TA TA RAT TA TA RATTA
RA TA TA RAT TA TA RATTA
RA TA TA RAT TA TA RATTA
RA TA TA RAT TA TA RATTA
RA TA TA RAT TA TA TA
RATTA

(Holmqvist, 2012a: 149)[83]

Estos son algunos fragmentos de los poemas publicados en dos libros recientes de Karl Holmqvist: *What's my name* y *'K*. Algunos de ellos también han sido colocados como póster en varias de sus instalaciones, e incluidos en el catálogo de la exposición «Give Posters a Try» (a fines de 2013 en Kunsthal Charlottenborg, Dinamarca) que los compila en su tamaño original, junto a otros experimentos gráficos y fotografías (Holmqvist, 2013a).

[83] La tipografía y disposición gráfica con que he transcrito estos fragmentos corresponden a la de los libros de Holmqvist.

(Holmqvist, 2013a)



(Holmqvist, 2013b)

Melissa Gronlund, en el ensayo incluido en este catálogo, indica que tanto estos trabajos impresos o expuestos como sus performances y esculturas están basados en la poesía o, con mayor precisión, en lo que podría llamarse «language ready-mades»: citas, eslogan o fragmentos provenientes tanto de canciones pop o proclamas políticas como de referencias literarias o artísticas (en Holmqvist, 2013a). «Basically every line that I write is coming from somewhere else, and that's what language is, anyway», le responde también Holmqvist en una entrevista a Kayla Guthrie (Holmqvist, 2012b), y explicita que su rol se limita a recoger aquellas frases que recuerda o que están dando vueltas en el ambiente, no porque quiera asumir su contenido, sino porque desea probar qué ocurre cuando se utilizan en otro contexto. Muchas veces, de hecho, cita afirmaciones con las que está completamente en desacuerdo; de ese modo, asegura que es posible ir más allá de la dialéctica: así es posible entrar y salir del lenguaje, entrar y salir del significado, y que las palabras funcionen como objetos pero que también puedan permanecer vacías de cualquier significado específico: «Sounds like poetry, I guess!» (Holmqvist, 2012b).

Suena a poesía, y también *se ve* como poesía, como los *carmina cuadrata* latinos, como los *labyrinthus cubicus* del siglo XVII, como poemas concretos,[84] como obras de *language art*, pero también como op art o pop art. Me parece importante preguntarse por el modo en que la apariencia visual y los procedimientos de estas obras permiten simultáneamente leerlas desde todas estas tradiciones, y pienso que resulta particularmente relevante considerarlas a partir de las complejas relaciones entre texto e imagen, así como materialidad e inmaterialidad, que se desarrollan en la década de los sesenta en el contexto del arte conceptual. Un referente que se me viene a la mente es Carl Andre, cuyos poemas mecanografiados llenos de palabras repetidas están bastante cerca de los de Holkmvist, aunque las palabras escogidas no posean la misma carga contingente (sus conocidos *one hundred sonnets*, por ejemplo, utilizan palabras como *green*, *rain* y *flower*). Lo que sí me parece comparable es la misma tensión entre un uso exclusivamente material de las palabras y la virtual imposibilidad de borrar completamente sus ecos semánticos.

[84] Karl Holmqvist cita en varias ocasiones a los poetas concretos, e incluso hace una variación del poema «beba coca cola» de Décio Pignatari: «B E B A C O C A» (Holmqvist, 2012a: 164-71).

Andre señaló: «In my poems I've attempted to treat words as equivalent and independent elements as much as possible. That's impossible within language, I know, but I've tried to create non-grammatical sequences of words» (2014: 7). Al respecto, Gavin Delahunty cita un comentario de Robert Smithson sobre Andre: «His words hold together without any sonority [...] each poem is a 'grave,' so to speak, for his metaphors. Semantics are driven out of his language in order to avoid meaning», pero opina que «reading Andre's poetry does not always do what Smithson suggests—largely because it is virtually impossible to write a poem that is only a static object to behold, without meaning, without message» (en Andre, 2014: 15).

En esta misma línea, es interesante el comentario de Liz Kotz en su estudio sobre el lenguaje en el arte de los sesenta a propósito de otra famosa expresión de Smithson:

> Even though Smithson will claim that «my sense of language is that is matter and not ideas —i.e., 'printed matter'», he knows very well that while you can to some extent treat words like things, like 'matter,' the materiality of language is enormously complex. By their nature, words are both here— concretely and phisically present on the page, or in the moment of utterance —and yet also elsewhere— referring to, evoking, or metaphorically conjuring up sets of ideas, objects, or experiences that are somewhere else (2007: 3).

Holmqvist, como señalo, plantea este dilema como una constante tensión, que se hace evidente y se complejiza particularmente en el momento mismo de la lectura. Los soportes, de hecho, juegan un rol clave para proponernos distintas formas de atención: es muy distinto entrar a una galería y observar en un solo golpe de vista las figuras producidas por las letras en los pósteres, que descifrar una por unas las mismas palabras dispuestas en las páginas de un libro, e intentar interpretar sus secuencias y la acumulación de sus sentidos. Las mismas palabras pueden ofrecer distintas velocidades, distintos modos de resistencia, distintas formas de absorción.

En este punto, hay que agregar que las modalidades de repetición no siempre son las mismas. En algunos poemas reticulares estrictamente regu-

lares, como el ya citado *READ DEAR*, la vista tiende a relajarse y las palabras tienden a confundirse, como explica Gronlund: «Holmqvist also uses the visual appearance of language to insert second meanings into his lines: shifts that are only apprehensible when reading. Like in his 'grid' poems, where 'E Y E S' becomes 'Y E S' and 'R E A D D E A R R E A D D E A R' becomes 'read' and 'dear' but also 'dear reader'» (en Holmqvist, 2013a: xiv). En otros casos, en cambio, no hay patrones definidos. Gronlund se refiere a esta repetición casi aleatoria como un modo de desafiar las expectativas del lector, quien no puede calcular en qué momento exacto volverá a aparecer una misma secuencia y debe mantener una concentración más activa. Aún más, en las performances en que lee estos textos suele realizar alteraciones adicionales para acentuar esta irregularidad.[85] Estas lecturas muchas veces suenan como un canto deslavado y lastimero, que altera profundamente el efecto más bruto y directo que producen los bloques de palabras en mayúsculas. Gronlund añade que este tono contribuye además a borrar los orígenes tan diversos de sus materiales, para convertirlos en un discurso que pareciera ser muy personal (Gronlund en Holmqvist, 2013: xiii-xiv). Esa «subjetividad», sin embargo, es quizás tan auténtica como las dramáticas canciones de una estrella del pop que ha tenido que pagarle a un compositor para expresar sus sentimientos.

El tono de Anne-James Chaton en sus lecturas es exactamente opuesto. Su emisión es totalmente plana, inalterable, robótica. Es más, suena casi exactamente igual a las grabaciones de sus poemas sonoros. De su larga producción de discos y libros, algunos realizados junto al guitarrista Andy Moor de The Ex y el músico electrónico Alva Noto, me interesa especialmente *Événements 09* (publicado en 2011 por el sello Raster-Noton) que retoma de manera idéntica el procedimiento de un disco anterior, *Événements 99* (publicado en 2001 por Éditions Al Dante).

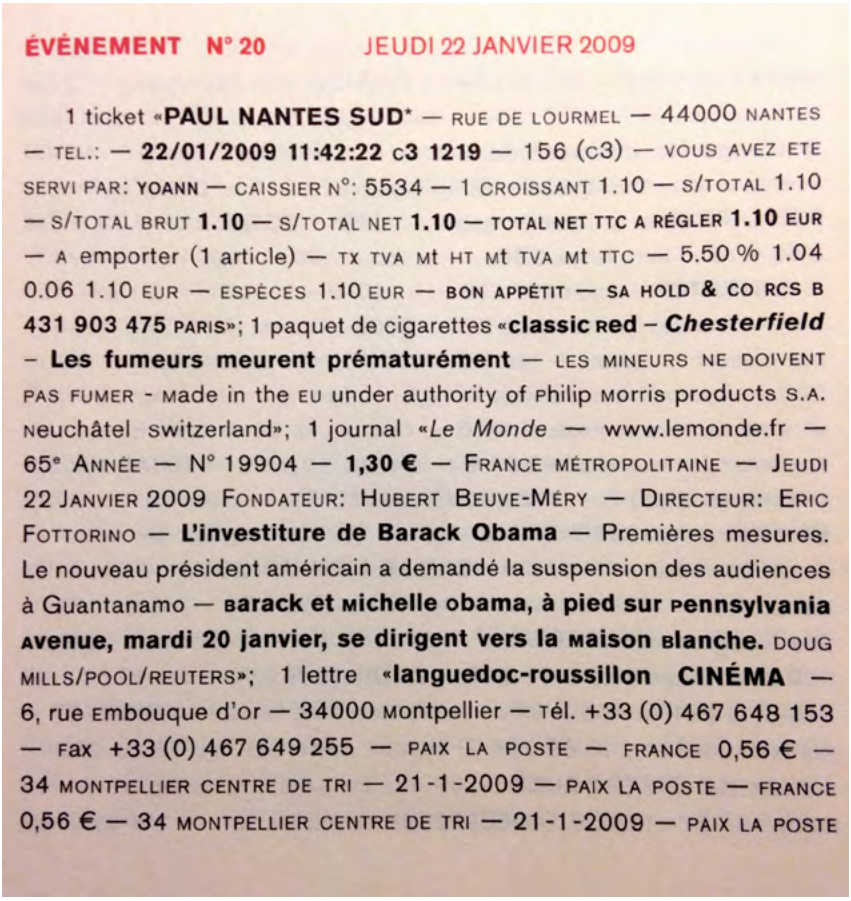
Si en Holmqvist la estrategia se centraba en la impredecibilidad de la repetición, el auditor de estos «eventos» se demora muy poco en detectar el patrón que rige todas las composiciones. Si escuchamos, por ejemplo, «Événement nº 20 - Jeudi 22 Janvier 2009», el primer track de

[85] Ver, por ejemplo, el registro de su lectura en el Museum of Modern Art de Estocolmo (Holmqvist, 2010a). También se puede escuchar en el sitio *UbuWeb* el cd *The weeping wall inside us*, correspondiente a una performance en 2010, cuyo primer track es «Another war is possible» (Holmqvist, 2010b).

Événements 09 (Chaton, 2011), se advierte que hay dos voces juntas superpuestas. La primera, más cercana y percusiva, repite primero el nombre «Barack Obama» hasta que luego de doce vueltas se extiende en la frase completa: «L'investiture de Barack Obama», para dar paso a un nuevo ciclo con la misma estructura. La segunda voz se escucha con menor volumen y transmite de manera muy acelerada un texto en el que apenas se distinguen algunos números, y que solo se detiene cada vez que el ciclo de la primera voz termina, para luego retomar. La misma estructura se repetirá en los ocho tracks siguientes.

Para poder acceder a los textos de la segunda voz, es preciso leerlos directamente en el folleto que acompaña el CD, y en ese momento se descubre que se trata de la transcripción completa y aparentemente indiscriminada del todos los textos inscritos en tickets, boletas, cajetillas de cigarros, recortes de diarios, etc. En este caso no se trata de textos repetidos, pero sí de un listado que contiene elementos tan parecidos e irrelevantes (números, direcciones, avisos) que se vuelven indiscernibles. Chaton llama a estos materiales de los que se apropia «literatura pobre» y su tarea principal se limita a la recopilación, al encuadre; por este motivo también algunos críticos los han calificado de ready-mades textuales (2013). Esta pobreza (que contrasta, por cierto, con su imagen y puesta en escena tan sofisticada) también funciona como un modo de situarse en la tradición francesa, que ya está plagada de grandes figuras. Como explicó en un diálogo que sostuvimos el 2012, él buscaba otro tipo de escritura, más familiar:

> Las boletas tienen unos textos enormes, que leemos instantáneamente pero en los que no nos fijamos. Pero es una escritura que nos constituye y nos habita permanentemente. Hay otros escritores, como Georges Perec, que también buscan material en la vida cotidiana. Pero a mí Perec me parece todavía demasiado lírico. Quería hacer algo más seco que Georges Perec, y este es el resultado. (Chaton; Moor; Bakero, 2012)



ÉVÉNEMENT N° 20 JEUDI 22 JANVIER 2009

1 ticket «**PAUL NANTES SUD*** — RUE DE LOURMEL — 44000 NANTES — TEL.: — **22/01/2009 11:42:22 c3 1219** — 156 (c3) — VOUS AVEZ ETE SERVI PAR: **YOANN** — CAISSIER N°: 5534 — 1 CROISSANT 1.10 — S/TOTAL 1.10 — S/TOTAL BRUT **1.10** — S/TOTAL NET **1.10** — **TOTAL NET TTC A RÉGLER 1.10 EUR** — A emporter (1 article) — TX TVA Mt HT Mt TVA Mt TTC — 5.50 % 1.04 0.06 1.10 EUR — ESPÈCES 1.10 EUR — **BON APPÉTIT** — **SA HOLD & CO RCS B 431 903 475 PARIS**»; 1 paquet de cigarettes «**classic red – *Chesterfield* – Les fumeurs meurent prématurément** — LES MINEURS NE DOIVENT PAS FUMER - made in the EU under authority of Philip Morris products S.A. Neuchâtel switzerland»; 1 journal «*Le Monde* — www.lemonde.fr — 65e ANNÉE — N° 19904 — **1,30 €** — FRANCE MÉTROPOLITAINE — JEUDI 22 JANVIER 2009 FONDATEUR: HUBERT BEUVE-MÉRY — DIRECTEUR: ERIC FOTTORINO — **L'investiture de Barack Obama** — Premières mesures. Le nouveau président américain a demandé la suspension des audiences à Guantanamo — **Barack et Michelle Obama, à pied sur Pennsylvania Avenue, mardi 20 janvier, se dirigent vers la Maison Blanche.** DOUG MILLS/POOL/REUTERS»; 1 lettre «**languedoc-roussillon CINÉMA** — 6, rue Embouque d'Or — 34000 Montpellier — tél. +33 (0) 467 648 153 — Fax +33 (0) 467 649 255 — PAIX LA POSTE — FRANCE 0,56 € — 34 MONTPELLIER CENTRE DE TRI — 21-1-2009 — PAIX LA POSTE — FRANCE 0,56 € — 34 MONTPELLIER CENTRE DE TRI — 21-1-2009 — PAIX LA POSTE

(Chaton, 2011: 5)

La exposición del auditor a estos textos que cruzan el espacio tan velozmente, y que en su versión impresa se ofrecen muy pequeños y abigarrados, necesariamente implica una atención distinta a la lectura atenta de un discurso pausado y bien hilado o un libro correctamente diagramado. La repetición, para Chaton, acentúa ese efecto, en términos similares a los expresados por Holmqvist: «con este tipo de escritura tan ruda, con muchos números, la repetición le ofrece al lector la oportunidad de entrar y salir del texto, el ritmo permite escaparse, no es un tipo de concentración tan

directa todo el tiempo» (Chaton; Moor; Bakero, 2012). Por otra parte, los efectos de las dos partes superpuestas de cada una de estas piezas son casi opuestos: mientras que el recuento de tickets y boletas se deja aprehender solo fugazmente, casi como un ruido de fondo, las frases repetidas hasta la saciedad se transforman rápidamente en un ritmo muy definido, que nos obliga más que a pensar a seguirlo con el pie, y que se queda impreso de manera indeleble en la memoria.

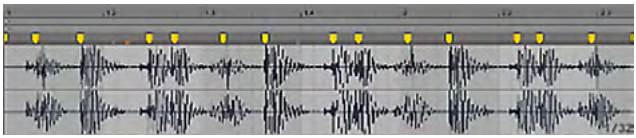
Como indiqué, este libro y disco apareció en el año 2011 bajo el sello Raster Noton, uno de cuyos fundadores es Carsten Nicolai (Alva Noto), y que suele publicar música electrónica experimental y minimalista. Esto ha contribuido a que en los últimos años la poesía sonora de Chaton circule y sea comentada más en este circuito que en el literario. Vale la pena revisar en detalle la presentación del disco en la página web del sello: por una parte, el propio autor comienza declarando: «I'm not musician and I don't compose music. I 'write' the sound: it means I use techniques from literature to compose ›événements 09‹. all the sounds from ›événements 09‹ are coming only from text and voice» (en Raster Noton, 2011). Luego explica que las frases repetidas son grabadas muy de cerca con un micrófono de mala calidad, que distorsiona las consonantes explosivas, y que luego ecualiza para realzar su potencia rítmica. En los párrafos precedentes, probablemente escritos por los encargados del sello, se explica el proceso de este disco con términos estrictamente musicales:

> The fragments of literature and their musical arrangement remind, due to their precision, of the performance of a human beat boxer. Chaton cuts, loops and samples the spoken texts and assembles them into staccato-like and hypnotizing tracks. the text itself is treated like an instrument; its repetition, its inner rhythmic condense the song and push it. Apparently random chosen phrases are isolated and their original message is transformed, their former simple meaning is extended. (Raster Noton, 2011)

Considero igualmente que estos poemas sonoros debieran ser analizados no bajo las leyes de la prosodia y la métrica usualmente aplicadas desde la literatura, sino más bien desde el espacio en que son creados, un *software* de edición de sonido, y con términos propios de la música electrónica, como *sampling*, que se refiere a la apropiación de un archivo sonoro y *loop*, que se

refiere a un fragmento de audio repetido y que, como sabemos, constituye la base de la composición en géneros como la música electrónica bailable y el *hip hop*. En este disco, de hecho, luego de los nueve temas se incluyen los nueve *loops* que forman la base de cada uno de ellos, como una invitación a tomarlos y producir nuevas versiones, bajo la lógica del remix.

Corresponde, entonces, considerar estos *loops* para comprender con más detalle el proceso realizado por Chaton. Es importante notar, primero, que la estructura de cada track es repetitiva en dos niveles: en los *loops* mismos y en la secuencia regular que los agrupa (doce *loops* cortos más un *loop* largo). Pero además es relevante considerar que la decisión del punto de inicio y final en el que se corta cada uno de los *loops* cortos (como «Barack Obama», o «Pop is dead» o «Taliban» en otros casos) es la que determina a posteriori las demás características que diferencian cada tema: el tempo (o *bpm*, *beats per minute*), el ritmo (binario o ternario) y el tipo de inicio (crúsico o anacrúsico). Además, si analizamos el *loop* de «Barack Obama» en un *software* como Ableton Live (que es el mismo utilizado por Chaton) nos daremos cuenta que la estructura interna de cada frase repetida no es exactamente regular en sus acentos, sino que mantiene el carácter más suelto del lenguaje hablado. En término técnicos, se trata de un archivo que no ha sido «cuantizado», es decir, cuyos acentos no se han ajustado a la grilla rítmica (Gallagher, 2009: 167), para preservar esa ligera inexactitud que constituye lo que suele llamarse *groove*. Ahora bien, como se trata de un mismo archivo digital de audio repetido cada vez de manera idéntica, ese *groove* es rápidamente internalizado por el auditor. En consonancia con la tensión entre significado y materialidad ya señalada a partir de Holmqvist, podríamos decir que aquí rápidamente el significado de «Barack Obama» (un personaje cargado de resonancias políticas, históricas, etc.) tiende a disolverse en pos de su función eminentemente rítmica.



Como se observa, las composiciones de estos «eventos» corresponden a un patrón con restricciones muy definidas. Es preciso, sin embargo, destacar una diferencia muy notable respecto de otras composiciones electrónicas

igualmente repetitivas. Si pensamos en alguna canción bailable tan conocida como «Around the world» de Daft Punk (1997), por ejemplo, el uso insistente de los *loops* se combina con sucesivas adiciones de otros *loops*, el uso de efectos y alteraciones en las texturas, que afectan su dinámica y permiten provocar estados de alegría o euforia. La dinámica que desarrolla Chaton, por el contrario, es absolutamente plana, y no existe ninguna diferencia entre el comienzo y el final. Su efecto es tan hipnótico como exasperante.

Creo, finalmente, que resultaría pertinente extender esta categoría de *loops* para referirnos también a las repeticiones visuales de Karl Holmqvist y seguir preguntándonos por sus efectos, pero es importante advertir que no basta con identificarlos, sino tratar de pensar de manera más profunda en las especificidades de sus usos y, especialmente, en el modo como implican una determinada manera de tratar la materialidad y los significados del lenguaje. Dentro de esas reflexiones, es relevante considerar factores como la longitud (ya sea espacial o temporal) de cada uno de sus *loops*, la cantidad de repeticiones, la regularidad o irregularidad interna de sus componentes, así como de la estructura donde se insertan, sus combinaciones con otros *loops*, y las alteraciones que pueden sufrir a lo largo de su despliegue visual o sonoro. Todas estas variables inciden en el efecto que provocarán, pero además es preciso preguntarse por los contenidos que portan estos *loops* y de qué modo su repetición acentúa, anula o modifica sus resonancias. En ese sentido, resulta clave considerar que en estos casos que Holmqvist y Chaton *samplean* la cultura pop y el consumo, dos espacios (tanto visuales y sonoros) que se caracterizan precisamente por la repetición infinita de eslogan, titulares, datos, propagandas y clichés. La estrategia que ambos comparten, entonces, se basa precisamente en combatir al enemigo con las mismas armas alienantes de la repetición. Aunque pueda parecer irónico, paradójico o quizás inútil, los *loops* son su forma de resistir a esta avalancha y provocar una liberación. La descontextualización y desestructuración del lenguaje gastado mediante estas repeticiones les permite ofrecerlos a sus lectores como si fueran palabras nuevas, que pueden interpretar como deseen. Su coincidencia en estas pretensiones es casi exacta. Holmqvist declara: «My text works are about freedom. For me, as the one making/creating them, I should be free to do what I like. For those listening or looking at them, they should also be free: to like them or not like them, understand them or not understand them. That's what's important» (2012b) mientras que Chaton destaca que el tono monótono

de este disco «helps my voice become more of a sound, so the audience is transfixed on the story. Words act as sounds and this allows people to interpret what they want from what is being said» (2012). Ahora sí estoy seguro que deberían hacerse amigos.

Referencias

Andre, C., *Poems*, Zurich, JRP Ringier, 2014.

Chaton, A.-J., *Évenements 99*, París, Éditions Al Dante, 2001.

Chaton, A.-J., *Événements 09*, Raster-Noton, 2011 [CD].

Chaton, A.-J., «Pop is dead: Entering the sound world of Anne-James Chaton», (entrevista de James Manning. *Juno Plus*, 28.5.2012, <http://www.junodownload.com/plus/2012/05/28/pop-is-dead-entering-the-sound-world-of-anne-james-chaton/>.

Chaton, A.-J.; Moor, A.; Bakero, M., «Poéticas sonoras: diálogo con Anne-James Chaton, Andy Moor y Martín Bakero», [en línea], (entrevista de Felipe Cussen), *Letras en Línea*, 27.8.2012, <http://www.letrasenlinea.cl/?p=2849>.

Chaton, A.-J., «Archéologie du ticket de caisse», [en línea], (entrevista de Sylvain Dambrine y Floriane Laurichesse), *Vacarme*, 65, 4.11.2013, <http://www.vacarme.org/article2282.html>.

Daft Punk, *Homework*, Virgin, 1997 [CD].

Gallagher, M., *The music tech dictionary: A glossary of audio-related terms and technologies*, Boston, Course Technology, 2009.

Holmqvist, K., *What's my name?*, Londres, Book Works, 2009.

Holmqvist, K., «Karl Holmqvist at Museum of Modern Art in Stockholm, Sweden», [en línea], <http://vimeo.com/17805500>, 2010a.

Holmqvist, K., «The weeping wall inside us», [en línea], <http://www.ubu.com/sound/holmqvist.html>, 2010b.

Holmqvist, K., *'K.* Zürich, JRP Ringier, 2012a.

Holmqvist, K., «Words are people: Q+A with Karl Holmqvist», (entrevista de Kayla Guthrie), *Art in America*, 8.6.2012, <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/karl-holmqvist-alex-zachary-peter-currie-moma/>, 2012b.

Holmqvist, K., *Give posters a try*, Charlottenborg, Kunsthal, 2013a.

Holmqvist, K., «Karl Holmqvist at Kunsthal Charlottenborg Pop is dead: Entering the sound world of Anne-James Chaton», *Art Daily*, 15-11-2103. <http://www.contemporaryartdaily.com/2013/11/karl-holmqvist-at-kunsthal-charlottenborg/>, 2013b.

Kotz, L., *Words to be looked at. Language in 1960s art*, Cambridge, Massachussetts, The MIT Press, 2007.

Raster Noton, *Anne-James Chaton. Événements 09*, [en línea], <https://raster-media.net/shop/evenements-09>, 2011.

Ribeiro, A. C., «Intending to Repeat: A Definition of Poetry», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 65: 2, 2007, 189-201.

11

La lectura de poesía como forma de aburrimiento: el caso de Tan Lin[86]

> Pascal, en el capítulo de los pensamientos dedicado a la diversión, advierte que «toda la desdicha de los hombres proviene de una sola causa: no saben permanecer en reposo en un cuarto», en reposo aunque más no sea una hora. Es posible, pues, que el aburrimiento sea algo bueno.
> (Raúl Ruiz, 2013: 20)

(Lin, 2011a)

[86] Presentado el 28 de agosto de 2015 en el Coloquio «Conflictos, préstamos e intercambios. Perspectivas sobre la investigación interdisciplinaria», en el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile, y publicado en *English Studies in Latin America*, 11, agosto 2016, 1-19.

«The most exasperating thing at a poetry reading is always the sound of a poet reading», escribe Tan Lin en su libro *Seven Controlled Vocabularies and Obituary 2004. The Joy of Cooking* (2010a: 70). Para probar esta afirmación bastaría con asistir a una lectura del propio Tan Lin, como la que realizó en 2011 en el Bowery Poetry Club de Nueva York: resulta irritante escuchar su voz plana y observar que ni siquiera levanta la vista del texto.

En realidad, todos quienes hemos asistido a una lectura de poesía podríamos estar de acuerdo en que casi siempre son experiencias aburridas, fallidas. Los poetas muchas veces se suben a un escenario sin siquiera saber ocupar un micrófono. Mairéad Byrne lo ejemplifica al compararlos con los comediantes de *stand-up*: mientras estos últimos conocen bien su oficio, estudian y ensayan sus prácticas, los poetas ni siquiera son capaces de memorizar sus poemas y se enredan con las páginas. Peor aún: «Poets explain their poems. Stand-ups don't explain their jokes» (s/a: 2). Richard Kostelanetz, algunas décadas atrás, señalaba que ni a los mismos poetas les gusta ir a las lecturas, y lo hacen sólo por compromiso o porque se les prometió que después habría una fiesta (1981: 79). Su irrelevancia es comparable a la de una conferencia académica: «academics know that little of importance is communicated in such situations. Old ideas are reiterated, just as, in poetry readings, old poems are declaimed» (1981: 79). No sólo critica la situación misma, sino además los desesperados intentos de los poetas por atraer la atención: «Most poets in performance try to be charming and ingratiating» (1981: 80), y su ridículo sentido del espectáculo, en una línea coincidente con Byrne: «The idea of trying to win an audience entirely with one's own presence strikes me as tacky, if not vulgar; that sort of thing is strictly for stand-up comics or stripteasers» (1981: 81). Aún antes, en su ácida diatriba *Contra los poetas*, Witold Gombrowicz relataba con horror: «Imaginemos la siguiente escena: un grupo de unas veinte personas... y, de repente, una se levanta y se pone a recitar. La mayoría se aburre, pero el vate no quiere entenderlo e, incluso, se comporta como si estuviera suscitando entusiasmos: exige que todos se arrodillen ante la Belleza, que todos admiren su condición de poeta» (2009: 33).

Detrás de estas críticas podría percibirse, de algún modo, la añoranza de la lectura de poesía como una instancia de comunicación más intensa y profunda, que marque una diferencia importante respecto a la lectura silenciosa e individual. Tal como expresa Peter Middleton, uno de los principales estudiosos en este campo, esta instancia «acts as a figure of an

imaginary moment of composition. This radiant core then illuminates the attendant interactive commentary and gives energy to the implicits acts of asseveration. The reader of poetry performs authorship» (1998: 268).[87] Incluso se podría esperar, como opina Paul Zumthor, una actualización del carácter ritual o ceremonial de su expresión primordial: «Toda poesía aspira a hacerse voz; a hacerse oír, un día: a captar lo individual imposible de comunicar, en una identificación del mensaje con la situación que lo engendra, de manera que represente allí un papel estimulador, como un llamamiento a la acción» (1991: 168-69).

Muchos poetas actuales han intentado revertir el negativo panorama antes descrito mediante una consideración más rigurosa de las condiciones específicas de una lectura de poesía:[88] evalúan la factibilidad de un texto para ser leído en vivo, trabajan la voz, el cuerpo y los movimientos, controlan la amplificación, el espacio, las luces, e incorporan técnicas y elementos de la performance, el teatro, la música, el video y las tecnologías digitales. Así, en el ámbito estadounidense se han acuñado conceptos como «Live Poetry», «Performance Poetry» o «Slam Poetry», y gracias a la popularidad de estos eventos se ha llegado a hablar de una «Spoken Word Revolution».[89] El uruguayo Luis Bravo, por otra parte, ha implementado lo que denomina «puesta en voz», en la que «está en juego la significación integral del poema, con sus cualidades rítmicas, tonos, pausas e intensidades dirigidas al corazón mismo de la recepción que es la presencia activa del espectador con todos sus sentidos» (2011: 15). De modo paralelo, se han potenciado algunas tendencias vinculadas de manera más directa a la poesía experimental, como la polipoesía, la poesía fonética, la poesía sonora y otras combinaciones de textos con sonidos e imágenes, que muchas veces rescatan los provocativos impulsos de las veladas futuristas y

[87] Ver también su libro *Distant Reading. Performance, Readership, and Consumption in Contemporary Poetry* (2005).

[88] En paralelo, desde fines de los '90 se ha desarrollado un mayor interés crítico, particularmente en Estados Unidos, por la dimensión sonora de la poesía, como se observa en las recopilaciones *Close Listening. Poetry and the Performed Word* editada por Charles Bernstein (1998) y *Sound States. Innovative Poetics and Acoustical Technologies* editada por Adelaide Morris (1998).

[89] Ver *Live Poetry. An Integrated Approach to Poetry in Performance* de Julia Novak (2011), *Performing Poetry: Body, Place and Rythm in the Poetry Performance*, editado por Cornelia Gräbner y Arturo Casas (2011) y *The Spoken Word Revolution (slam, hip hop & the poetry of a new generation)*, editado por Mark Eleveld (2003).

dadaístas de comienzos de siglo xx. En todos estos casos, resulta innegable la voluntad por trascender la mera lectura de un texto escrito y ejecutar, en cambio, un espectáculo más variado y atractivo.

(Lin, 2002a)

«The most exasperating thing at a poetry reading is always the sound of a poet reading», lee la voz de un computador en el video «Eleven Minute Painting» de Tan Lin (2002a). Sus trabajos en este formato, así como animaciones flash y powerpoint,[90] han sido exhibidos en museos y galerías, pero también los ha proyectado cuando lo han invitado a dar lecturas de poesía. En esas ocasiones, como en su participación en

[90] Estas obras visuales, al igual que algunos registros de sus lecturas, están disponibles en su página de autor «Tan Lin» en el archivo *PennSound*: <https://writing.upenn.edu/pennsound/x/Lin.php>.

el ciclo «Free Verse» (2013a), por ejemplo, Tan Lin invita a mantener prendidos los celulares, pararse y caminar, e incluso bailar durante la exhibición, aunque también indica que se trata de obras lentas y meditativas. Si bien la factura de estas producciones es correcta, hay una evidente subutilización de las tecnologías disponibles y no se observa ningún despliegue particularmente llamativo. Así, se orienta a contracorriente de las tendencias mayoritarias de la poesía digital, cuyas posibilidades cinéticas han entusiasmado a sus practicantes y críticos, como Anna Katharina Schaffner: «'words in freedom', as the futurists demanded, float through space, and are neither tied down by static fixation on paper, nor by syntax or other linguistic laws» (2005: 170). A diferencia de sus contemporáneos, pues, no utiliza los recursos intermediales para concentrar la atención de sus auditores, sino para dispersarla; tampoco para que la experiencia sea más vital, más cercana, más entretenida, sino más aburrida. Es más, en esas intervenciones advierte: «I don't like giving readings», e incluso: «I'm not sure what poetry is» (2013a).

No se trata, en rigor, de una ironía. Tan Lin define sus prácticas en otros términos:

> My principal aim in the past fifteen years has been to produce an «ambient» literature, really a mode of literature rather than a recognizable genre, that would be permeable and could disable the rigid categorization of work into such categories as poetry, fiction and literary criticism/poetics [...]. Those practices center around but are not confined to sampling, communal production and social networks. They link to issues as diverse as relaxed copyright, boredom, plagiarism and the commodification of attention. Working against avant-garde notions of difficulty, the work takes its cue from various popular cultural forms, including yoga, disco, the decorative arts, television, twentieth century sound poetry and electronica. (2011b)

Esta poética ya había sido formulada de manera más detallada en su «ensayo» (por llamarlo de algún modo, pues resulta prácticamente indistinguible de sus «poemas») «ambient stylistics». Allí, junto con apuntes sobre la televisión, reflexiones cotidianas y recuerdos, despacha algunas definiciones sobre la poesía y los poemas: «All great poetry is deeply relaxing» (2002b: 341); «I think poetry should make the reader feel good»

(2002b: 342); «A good poem is very boring» (2002b: 349); «Poetry should aspire to the condition of continuous relaxation but without effort» (2002b: 360); «Poetry is produced randomly and at all hours of the day» (2002b: 360); «All words are and should be essentially meaningless in a great poem» (2002b: 362). A pesar de que estas definiciones podrían parecer excesivamente tajantes y provocativas, la alta frecuencia con que aparecen y su superposición y fusión en una mezcla de registros y anécdotas les otorga un tono más suave y ambiguo.

El propio Tan Lin ha establecido una serie de relaciones, más que con otros referentes literarios, con la música y las artes visuales que nos pueden ayudar a situar mejor esta poética. En su artículo «Disco as Operating System, Part One» postula otra definición más de poesía en esta línea:

> [Poetry] should aspire not to the condition of the book but to the condition of variable moods, like relaxation and yoga and disco. The poems (of our era) (are designed to disappear, (and disappear) continually into the stylistic devices that have been sampled and diluted from the merely temporal language) (i.e., duration, historical or otherwise) of the day. As such they might resemble a pattern uninteresting and enervating in its depths but relaxing on its surface. (2008: 97)

La ligazón más significativa, sin embargo, tiene que ver con el término «ambient», que alude evidentemente a la «ambient music» creada por Brian Eno a mediados de los '70, y que describe así un par de décadas después de su aparición: «my friends and I were making and exchanging long cassettes of music chosen for its stillness, homogeneity, lack of surprises, and most of all, lack of variety. We wanted to use music in a different way—as part of the ambience of our lives—and we wanted it to be continuous, a surrounding» (Eno, 2009: 94). Se trataba, asimismo, de una música sin una dirección definida: «we were making music to swim in, to float in, to get lost inside» (Eno, 2009: 95). En las notas de su disco *Music for Airports* (1978), uno de los primeros compuestos de manera más consciente en este estilo, incluyó un breve manifiesto donde acuña de modo definitivo el concepto: «Ambient Music is intended to induce calm and a space to think./ Ambient Music must be able to accommodate many levels of listening attention without enforcing one in particular; it must be as ignorable as it is interesting» (Eno, 2009: 97).

Resulta interesante recoger, asimismo, algunas reflexiones similares de Andy Warhol, artista a quien Tan Lin ha dedicado parte importante de sus investigaciones académicas. Warhol también valora la importancia del ambiente en la experiencia que podamos tener de un lugar: «Ahora los restaurantes de Nueva York tienen algo nuevo: no venden su comida, venden su ambiente. Y te dicen: '¿Cómo se atreve a decir que la comida no es buena cuando jamás hemos dicho que lo fuera? Tenemos, eso sí, un *ambiente* agradable'. [...] Muy pronto, cuando los precios aumenten realmente, sólo venderán ambiente» (2012: 173). Incluso coincide en la valoración de un lugar tan anodino como un aeropuerto: «Hoy en día, mi tipo de ambiente favorito es el de un aeropuerto. Si no tuviera que pensar en que los aviones despegan y vuelan, sería el ambiente perfecto» (2012: 174). Esta asociación se puede proyectar, evidentemente, a las primeras películas de Warhol, larguísimas y prácticamente inmóviles, que a estas alturas son consideradas un clásico del aburrimiento. François Jost destaca el tipo de percepción más distraída que esperaba por parte del espectador: «Ya no está obligado al respeto que implica la idea de un espectador como buen alumno, totalmente sometido al espectáculo. El espectador «puede comer, beber y fumar, toser y mirar hacia otros lugares para luego mirar de nuevo la pantalla, y mis películas seguirán allí» (2012: 49-50). Su invitación, como se observa, es muy similar a la de Tan Lin en sus lecturas.

Kenneth Goldsmith, quien encabeza el movimiento de la poesía conceptual en el que suele incluirse a Tan Lin, ha establecido también una filiación con referentes musicales anteriores: «In the midst of an art opening at a Paris gallery in 1902, Erik Satie and his cronies, after begging everyone in the gallery to ignore them, broke out in what they called 'Furniture Music'—that is, background music—music as wallpaper, music to be purposely not listened to» (2011: 194). Luego cita la famosa «Vexations» de Satie, una pieza para piano muy breve, pero que debe ser repetida 840 veces, y que John Cage, junto a varios pianistas, consiguió realizar en vivo en 1963 a lo largo de casi 19 horas (en las que participó como espectador un entusiasta Warhol). Podemos profundizar en esta relación si leemos «Erik Satie», un ensayo «a cuatro manos» que compuso Cage unos pocos años antes con citas de Satie y sus propias respuestas. Allí incluye directamente la definición del compositor francés:

> *debemos lograr una música que sea como el mobiliario —es decir, una música que forme parte de los ruidos del medio ambiente, los tenga en consideración—. La concibo como melodiosa, suavizando los ruidos de los cuchillos y tenedores, sin dominarlos, sin imponerse. Llenaría esos pesados silencios que algunas veces caen sobre los amigos que cenan juntos. Les evitaría tener que prestar atención a sus propios comentarios triviales.* (2007: 76)

Posteriormente, Cage propone el tipo de escucha necesaria para este tipo de propuestas: «Para estar interesados en Satie debemos estar desinteresados, aceptar que un sonido es un sonido y un hombre es un hombre, abandonar las ilusiones sobre ideas de orden, expresiones de sentimientos y el resto de paparruchas estéticas que hemos heredado» (2007: 82).

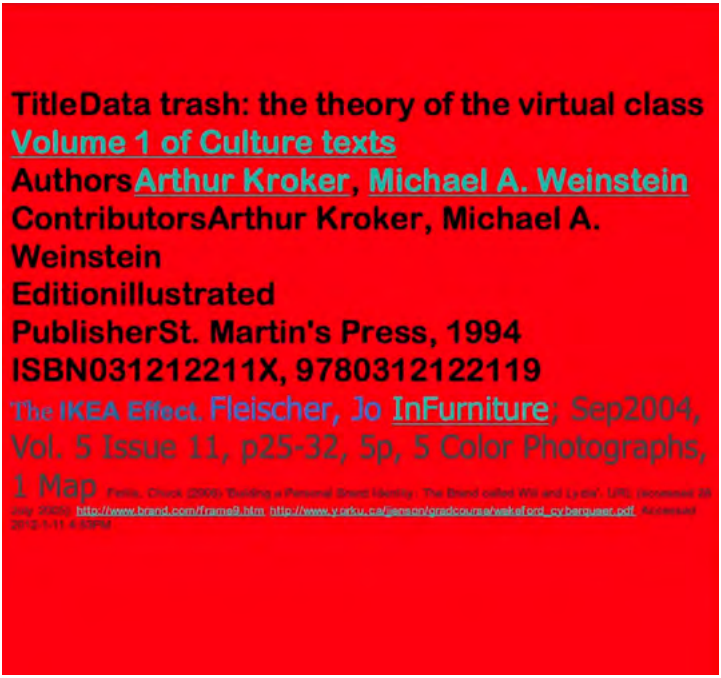
Dorothée Brill, al reflexionar sobre el desafío a la atención y la paciencia buscado por Cage y otros miembros de Fluxus, también recuerda que la primera interpretación de «Vexations» de Satie en Europa, en 1966, formó parte de una serie de conciertos de Nam June Paik titulada «As Boring as Possible» y añade esta famosa cita: «In a frequently quoted adaptation of a famous Zen parable about perception, Cage requests the audience to behave as follows: 'If something is boring after two minutes, try it for four. If still boring, try it for eight, sixteen, thirty-two, and so on. Eventually one discovers that it's not boring but very interesting'» (2010: 143). Desde allí apunta a una categoría distinta, «super-boredom»: «Fluxus envisions the transgression from boredom to super-boredom not as based on either a change or increase of impulses but precisely on their continuation. Put differently, it is to be achieved by a change in the reception of the very same impulses; it is not the impulses that change but the recipient's reception of those impulses» (2010: 144). Kenneth Goldsmith también incorpora la misma cita de Cage y recurre a los films de Warhol para proponer una denominación similar: «Unboring boring is a voluntary state; boring boring is a forced one. Unboring boring is the sort of boredom that we surrender ourselves to when, say, we go to see a piece of minimalist music» (2004).

Quisiera retomar estas dos dimensiones («ambiental» y «aburrido») para volver a ponerlas en juego con algunas particularidades de la poética de Tan Lin. Para él, la condición «ambiental» corresponde a un modo de situarse frente a movimientos precedentes como los «Language Poets», que se caracterizaban por un fragmentarismo y dificultad bastante radicales: «For me, the ambiance is a mode of absorption. A lot of this is just colored by, I came

out of this language poetry movement premised on difficulty, non-lyric, things that have not to do with memorization or the expression of a self or a voice. Ambiance was, for me, a way of dealing in a sort of avant-garde or experimental context with some of these ideas, and to diffuse them» (2010b). Adicionalmente, es necesario asumir que aunque el adjetivo «ambiental» sea pertinente para designar la percepción de una experiencia espacial, visual o sonora que rodea los cuerpos de los espectadores, resulta de difícil aplicación para estos o cualquier libro, pues son objetos que el lector manipula a su antojo. La vinculación hay que buscarla, en cambio, en sus efectos: así lo plantea Jennifer Scappettone en su artículo «Versus Seamlessness: Architectonics of Pseudocomplicity in Tan Lin's Ambient Poetics», en el que establece una comparación con la arquitectura: «As architecture, these works are more performatively domestic than their modernist ancestors were, striving toward forms of decoration rather than monumentality» (2009: 65). También podría añadirse que la diagramación de *Seven...*, que incluye numerosas fotos y espacios en blanco, se asemeja parcialmente al de una revista, que puede ser hojeada y no leída de punta a cabo. Esa situación se acentúa, además, por la tipografía muy pequeña, el tono plano de su prosa, y las constantes repeticiones y variaciones de su discurso en varias secciones del libro, que dificultan la concentración durante la lectura.

Sabemos, por otra parte, que uno de los problemas clave en el trabajo de Tan Lin es la importancia de los soportes y espacios como determinantes de la recepción. En ese sentido, también resulta significativo el desplazamiento de trabajos creados inicialmente para su exhibición en un museo hacia el espacio en el que debería pararse un poeta. Su rostro, sus gestos, sus inflexiones y todos aquellos elementos que refuerzan su autoría y subjetividad son reemplazados por una pantalla y la voz de un computador aún más robótica que la suya, que emite un discurso que no tiene nada de emocionante o chispeante. Estas estrategias disuelven la atención de los espectadores, y las imágenes y sonidos comienzan a mezclarse con sus murmullos y movimientos en los asientos. Pero Tan Lin busca provocar este aburrimiento, tanto en estas proyecciones como en sus libros, para obligarnos a reflexionar sobre las condiciones de la atención: «I think boredom is just a way of describing a threshold within which the attention can operate. If something is boring, people will just sort of ignore it. I wanted to see if I could push the interest-boredom threshold as close as possible to boredom and still retain readers' interests. Does that make any sense?» (2010b).

Resulta interesante este trayecto desde unas alusiones irónicas a las lecturas de poesía hacia una puesta en crisis del acto mismo del proceso perceptivo y cognitivo de la lectura que realizamos con nuestros ojos. En la sección «A Field Guide to American Painting» de *Seven...* (cuyo texto corresponde al de «Eleven Minute Painting») se propone una forma de lectura, o más bien «no lectura» que resulta paralela a la escucha desinteresada que piden la «música de mobiliario» de Satie y la música ambiental, y al arte «no retiniano» de Duchamp: «What are the forms of non-reading and what are the non-forms a reading might take? Poetry = wallpaper. Novel = design object. Text as ambient soundtrack? Dew-champ wanted to create works of art that were non-retinal. It would be nice to create works of literature that didn't have to be read but could be looked at, like placemats» (2010a: 16). Este desplazamiento desemboca en una réplica a aquella sentencia que ya hemos escuchado más de una vez: «The most annoying thing at an art museum is always the wall with a painting hanging on it» (2010a: 26).



(Lin, 2014)

En una entrevista con Katherine Elaine Sanders, Tan Lin anuda esta relación entre «ambient», aburrimiento y sus propias prácticas de lectura:

> I thought of *SCV* [*Seven Controlled Vocabularies...*] as the slightly bored *mood* of reading distractedly, while cooking, waiting for a subway, or watching TV. I am supposed to be a very close reader of texts because I am a professor, but I mostly skim books and read synopses of important articles [...]. There is a lot of fetishism attached to the book as object, so I was interested in the book as dispersed ambient textuality. (2010c)

Esta propuesta, por cierto, no es exclusiva de *Seven...*: en su libro *Heath Course Pak* también lo explicita: «I didn't want to think this to be avant-garde, I wanted YOU or me or her to read it like web surfing, or a mash up, or something we do all thay long» (2012a). «The Ph.D. Sound» (2012b), un trabajo en powerpoint producido junto a «Bibliographic Sound Track», y que también ha exhibido tanto en espacios artísticos como en lecturas, es quizás su obra más explícita en esta dirección. Como explica antes de una de sus presentaciones, surgió cuando unos artistas jóvenes a quienes apenas conocía le solicitaron un ensayo. Los curadores le enviaron algunos materiales para revisar, que finalmente se convirtieron en la obra misma: «these are the materials I would have consulted or read to write an essay that I didn't write» (2014). La elección del formato powerpoint (que se destaca al inicio del video cuando se observa el mouse de un usuario activando el modo de pantalla completa desde el programa Powerpoint) conlleva evidentemente otra alusión a la labor académica:

> With the two PPT works [«The Phd. Sound» y «Bibliographic Sound Track»], you have two key residual formats, which I associate with the «literary» or the «academic»: book and lecture, i.e. you have either a captive or a less captive audience. People tend to ignore PPT for the wrong reasons. My simple query was: what happens when a book is diffused into the genre known as an office suite or the authoring functions behind integrated software? Or to put it more succinctly: what would be the most generalized, generic and medium-*un*specific «reading» you could get? Thus the reading is and is not very PPT. It's weak didactically! It lacks a point! What is a reading anyway? (2013b)

Ésta es la aburrida, irrelevante —o fascinante, según queramos— invitación de Tan Lin, que no sólo desafía nuestras conductas de lectura sino, además, nuestras formas de análisis e interpretación. Antes que un «close reading», su obra pareciera pedir un «distracted reading»; así al menos ha ocurrido en mi caso, cuando veía estos videos en la pantalla de mi computador al mismo tiempo que revisaba mis e-mails, entraba a Facebook, y tomaba nota de sus libros.[91] Habrá que preguntarse, entonces, no sólo por las formas de «lectura» y «no-lectura» que nos está pidiendo, sino también por las formas de «crítica» y «no crítica».

Referencias

Bernstein, C. (ed.), *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, Nueva York / Oxford, Oxford University Press, 1998.

Bravo, L., «La *puesta en voz* de la poesía, antiguo arte multimedia», *[Sic]*, 1, 2011, pp. 6-22.

Brill, D., *Shock and the Senseless in Dada and Fluxus*, Hanover, Darthmouth College Press, 2010.

Byrne, M., «Some Differences Between Poetry & Stand-up Comedy», [en línea], <http://www.ubu.com/papers/byrne_poetry_standup.pdf>, (s/a).

Cage, J., «Erik Satie», en *Silencio*, (traducción de Marina Pedraza), Madrid, Árdora Ediciones, 2007, pp. 76-82.

Eleveld, M. (ed.), *The Spoken Word Revolution (slam, hip hop & the poetry of a new generation)*, Naperville, Sourcebooks, 2003.

Eno, B. «Ambient Music», en *Audio Culture. Readings in Modern Music*, Cristoph Cox y Daniel Warner (eds.), Nueva York, Continuum, 2009, pp. 94-97.

Goldsmith, K., «Being Boring», [en línea], *Electronic Poetry Center*, <https://writing.upenn.edu/epc/authors/goldsmith/goldsmith_boring.html>, 2004.

Goldsmith, K., *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*, Nueva York, Columbia University Press, 2011, pp. 188-200.

[91] Para replicar este efecto, mientras exponía la ponencia en que se basa este ensayo, proyecté simultáneamente el powerpoint «The Ph.D Sound» (2012b).

Gombrowicz, W., *Contra los poetas*, (traducción de Francisco Ochoa de Michelena) 2ª edición, Madrid, Ediciones sequitur, 2009.

Gräbner, C; Casas, A. (ed.). *Performing Poetry: Body, Place and Rythm in the Poetry Performance*, Amsterdam, Rodopi, 2011.

Jost, F. *El culto de lo banal*. Tr. Agustina Pérez Rial. Buenos Aires, Libraria, 2012.

Kostelanetz, R. «Poetry Readings», *The Old Poetries and the New*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1981, pp. 79-81.

Lin, T., «Eleven Minute Painting», [en línea], <https://www.youtube.com/watch?v=b6Y5BLlzNZk>, 2002a.

Lin, T., «ambient stylistics», en *Telling it Slant. Avant-Garde Poetics of the 1990s*, Mark Wallace y Steven Marks (ed.), Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2002b, pp. 339-65.

Lin, T., «Disco as Operating System, Part One», *Criticism*, 50: 1, 2008, 83-100.

Lin, T., *Seven Controlled Vocabularies and Obituary 2004. The Joy of Cooking*, Middletown, Wesleyan University Press, 2010a.

Lin, T., «Ambiently Breaking Reading Conventions: Colin Marshall Talks to Experimental Poet Tan Lin», *3QuarksDaily*. <http://www.3quarksdaily.com/3quarksdaily/2010/07/ambiently-breaking-reading-conventions-colin-marshall-talks-to-experimental-poet-tan-lin.html>, 2010b.

Lin, T. «Tan Lin», (entrevista de Katherine Elaine Sanders), [en línea], *Bomb*, 29.3.2010, <https://bombmagazine.org/articles/2010/03/29/tan-lin/>, 2010c.

Lin, T., «Tan Lin Reading at the Bowery Poetry Club», <https://vimeo.com/22312419>, 2011a.

Lin, T., «Tan Lin». *Foundation for Contemporary Arts*, <http://www.foundationforcontemporaryarts.org/recipients/tan-lin>, 2011b.

Lin, T., *Heath Course Pak*, Denver, Counterpath, 2012a.

Lin, T., «The Ph.D. Sound», <https://vimeo.com/44291914>, 2012b.

Lin, T., «Free Verse: Tan Lin», [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=iHA_eX_hWek>, 2013a.

Lin, T., «Why Power Point? A question for Tan Lin», (entrevista de Kristen Gallagher), [en línea], *Jacket2*, 23.1.2013, <http://jacket2.org/commentary/why-power-point>, 2013b.

Lin, T., «'Bibliographic Sound Track' and 'The Ph.D. Sound': Tan Lin | Woodberry Poetry Room», [en línea], <https://www.youtube.com/watch?v=sfFK3IeB9Ww>, 2014.

Middleton, P., «The Contemporary Poetry Reading», En *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, C. Bernstein (ed.), Nueva York / Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 262-99.

Middleton, P., *Distant Reading. Performance, Readership, and Consumption in Contemporary Poetry*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2005.

Morris, A. (ed.), *Sound States. Innovative Poetics and Acoustical Technologies*, Chapel Hill, The University of North Caroline Press, 1998.

Novak, J., *Live Poetry. An Integrated Approach to Poetry in Performance*, Amsterdam, Rodopi, 2011.

Ruiz, R., *Poéticas del cine*, (traducción de Alan Pauls), Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.

Scappettone, J., «Versus Seamlessness: Architectonics of Pseudocomplicity in Tan Lin's Ambient Poetics», *Boundary*, 2, 2009, pp. 63-76.

Schaffner, A. K. «How the Letters Learnt to Dance», en *Avant-Garde/Neo-Avant-Garde*, Dietrich Scheunemann (ed.). Amsterdam / Nueva York, Rodopi, 2005, 149-72.

Warhol, A., *Mi filosofía de A a B y de B a A*, (traducción de Marcelo Covián), Barcelona, Tusquets Editores, 2012.

Zumthor, P., *Introducción a la poesía oral* (traducción de María Concepción García-Lomas), Madrid, Taurus, 1991.

tecsed

TEXTOS, CULTURES I SOCIETATS
EN L'ERA DIGITAL

Para una poética de la repetición reúne una serie de textos en los que se analizan obras poéticas contemporáneas a la luz de una contextualización interartística con otras disciplinas, particularmente la música electrónica. De ese modo, el procedimiento de la apropiación se relaciona con el sampling *y la reiteración con el* looping*, para comprender de una manera más compleja sus usos actuales. El campo de acción de esta investigación aborda prácticas desarrolladas tanto en Europa como Norteamérica y Latinoamérica, usualmente calificadas dentro de la escritura conceptual y la poesía sonora. A través de esta perspectiva que atraviesa distintas artes, etiquetas y contextos se pretende configurar una poética compartida en la que se cuestionan las concepciones de autoría, subjetividad, originalidad, materialidad y estructura propias de la poesía, y que desafían nuestras expectativas lectoras para incorporar otras resonancias.*

Felipe Cussen es doctor en Humanidades por la Universitat Pompeu Fabra y profesor titular de la Universidad de Santiago de Chile, donde dirige el Doctorado en Artes y Humanidades. Sus investigaciones académicas y creativas abarcan las relaciones entre literatura, música y artes visuales, la poesía experimental, las tecnologías digitales, la mística y el pop. Publicó ***La oficina de la nada*** (Siruela, 2022).

Palabras clave: Repetición, apropiación, escritura conceptual, poesía sonora, sampling, looping. | Materia: Literatura comparada

UIB Universitat de les Illes Balears · Edicions UIB

PUBLICACIONS UNIVERSITAT D'ALACANT